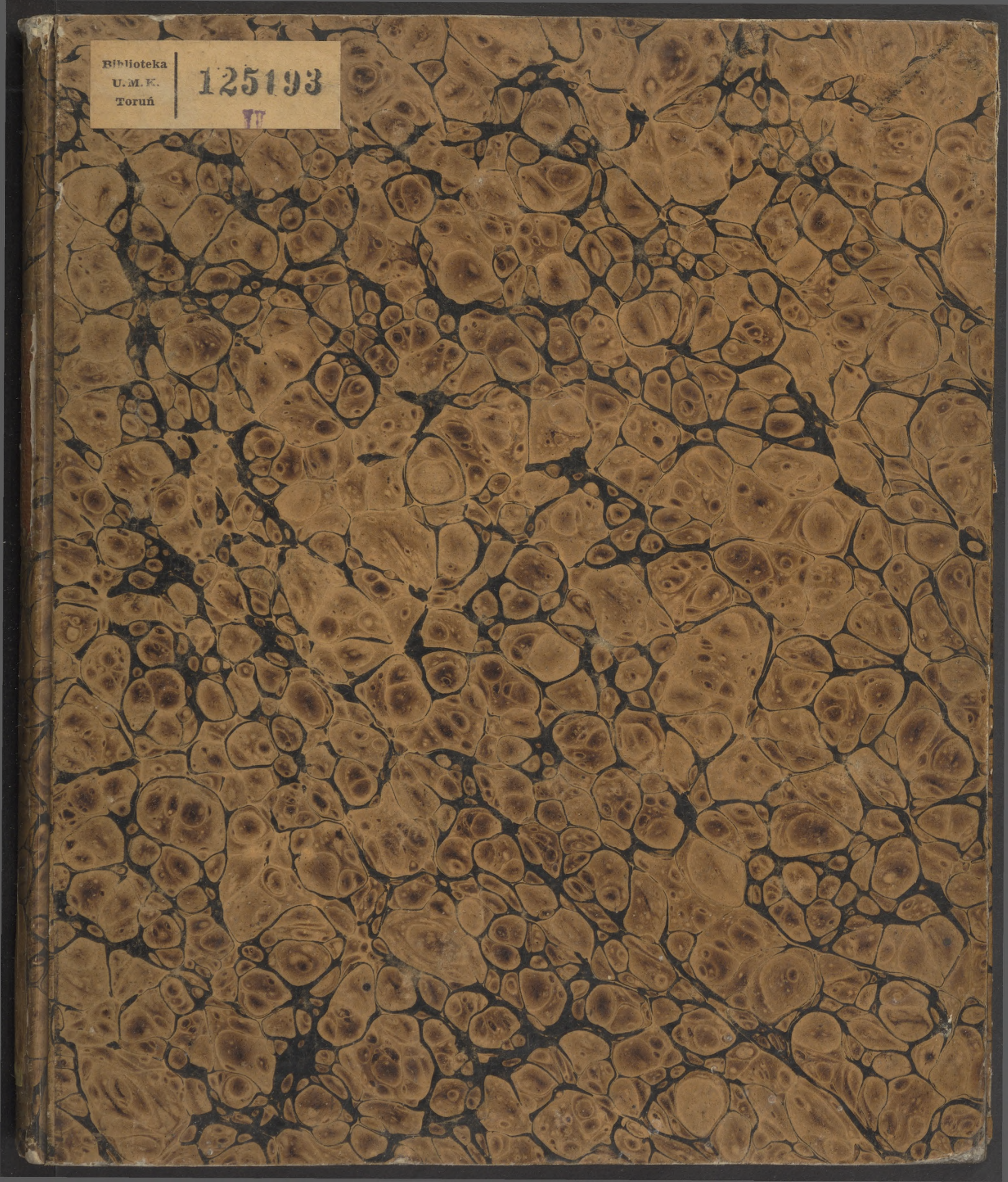
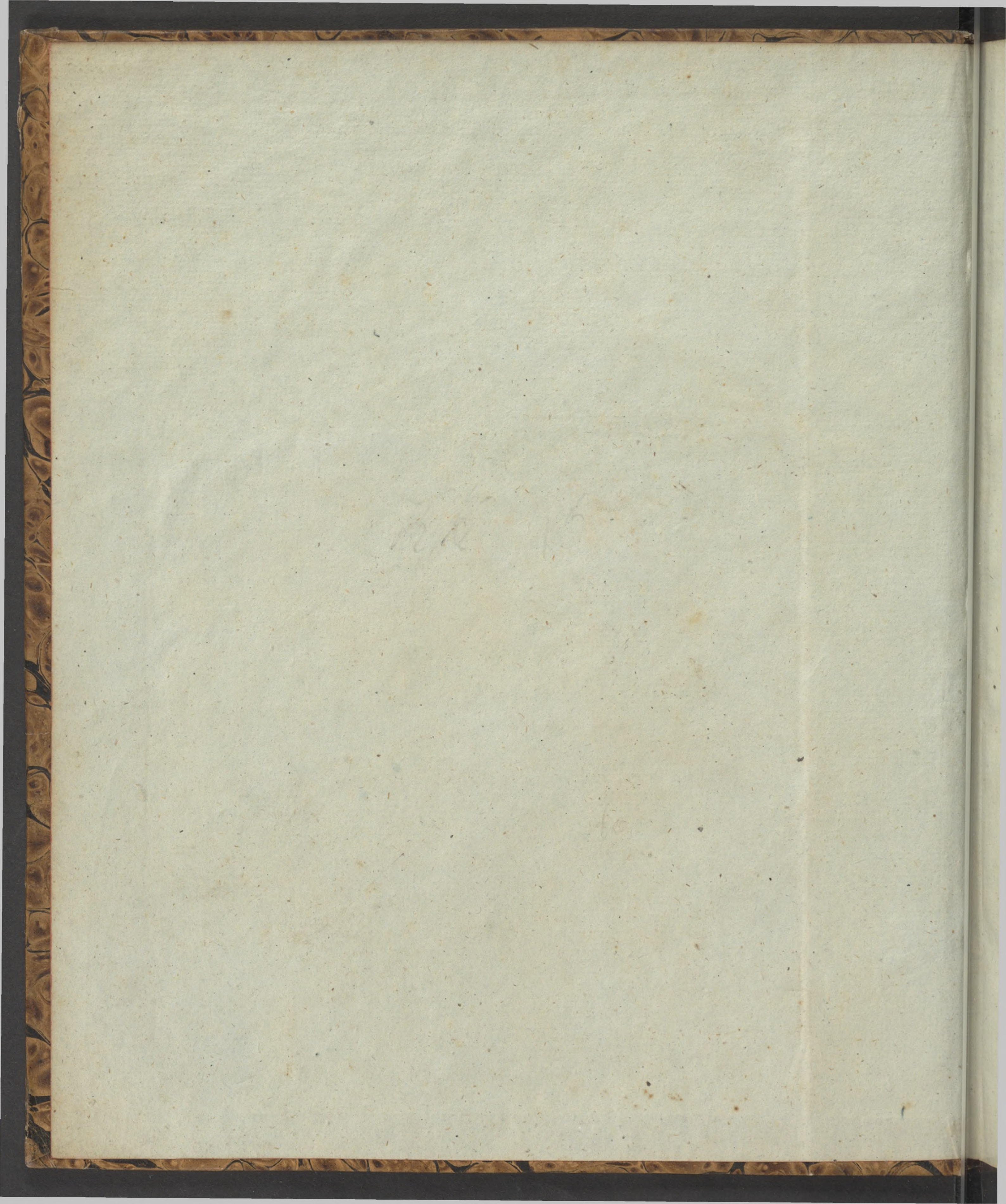
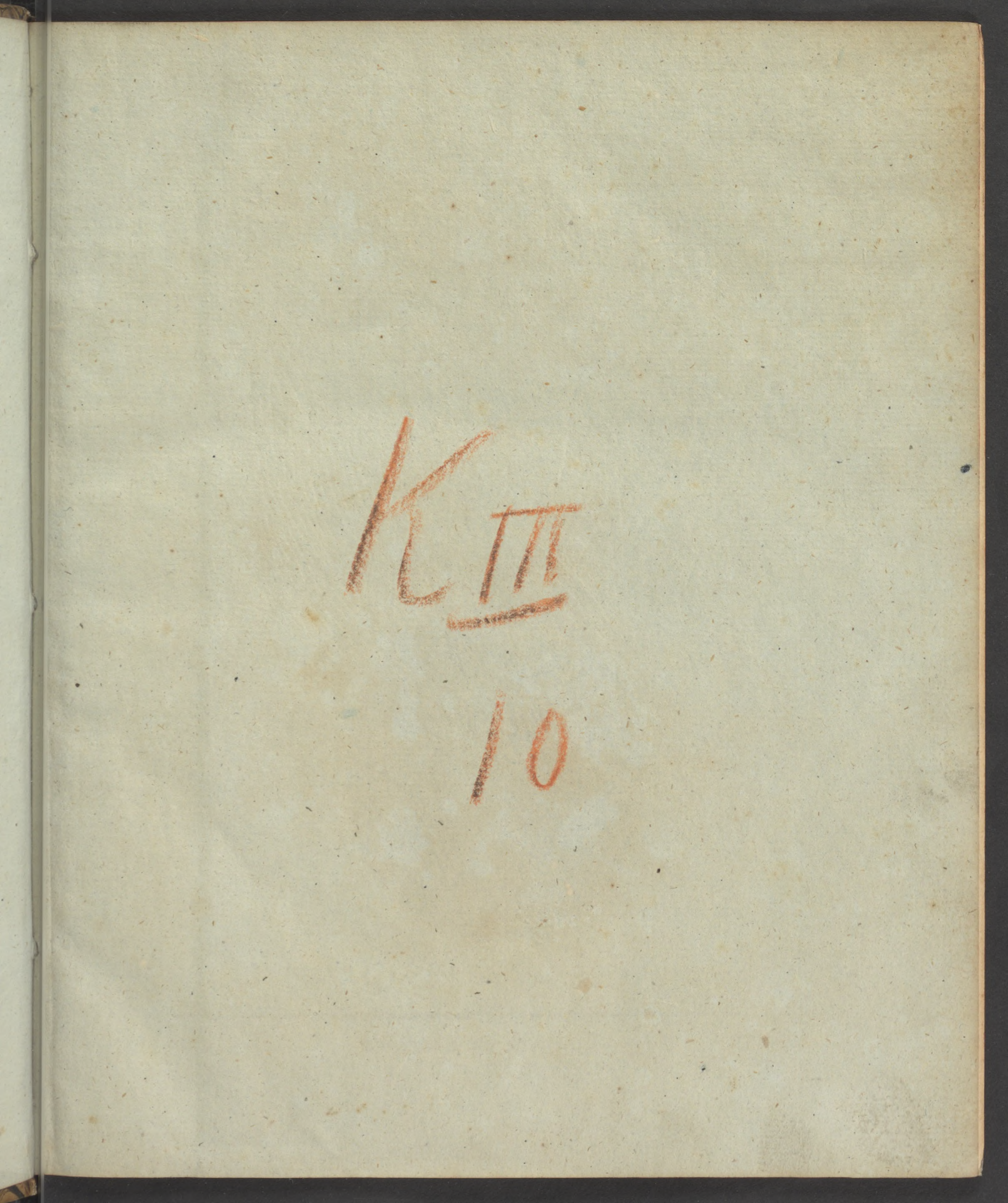
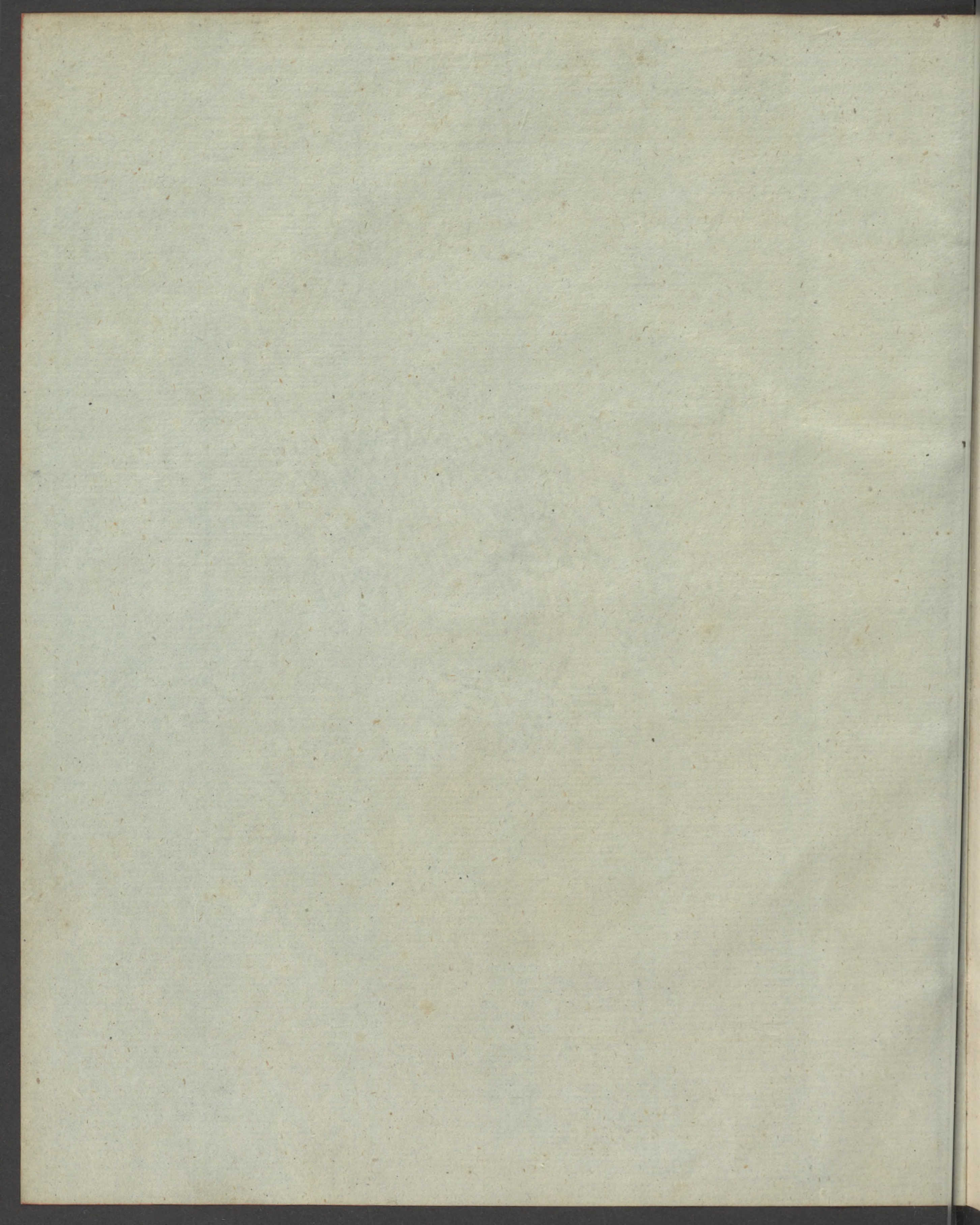

Biblioteka
U. M. K.
Toruń
125193
IV




K III
10



# Der Choral-Gesang

## zur Zeit der Reformation,

oder

## Versuch,

die Frage zu beantworten:

**Woher kommt es, daß in den Choral-Melodien der Alten etwas ist, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?**

---

Von

**P. Mortimer.**





---

Berlin 1821,
bei Georg Reimer.


BIBLIOTEKA
W TORUNIU
UNIWERSYTECKA

# Vorerinnerung.

Durch mancherley unvorhergesehene Umstände ist der Druck dieses Werkes so sehr verzögert worden, daß die Ungeduld Vieler, die darauf warten, den Verfasser oft in die äußerste Verlegenheit versetzt hat. Theils aus dieser Ursach, theils weil die beabsichtigte Anzahl von Bogen schon lange überschritten ist, findet man sich genöthiget, dem Publicum das Werk in etwas unvollendet zu übergeben. Es fehlen nemlich im Anhang die Beispiele zu den drey letzten Abschnitten; da aber in den vorhergehenden Abschnitten die Hauptsache abgehandelt ist, die in der Folge nur noch einige historische Erläuterungen bekommt, so fehlt eigentlich nichts wesentliches. Wenn es mir indessen geglückt ist, das Interesse des Lesers für die eigentliche Abhandlung gewonnen zu haben, so werden ihm die historischen Erläuterungen ebenfalls angenehm seyn, und sie werden demnach, so bald als möglich, in einem Nachtrag geliefert werden. Dabey werden die Käufer, in Betracht der so sehr angewachsenen Bogenzahl, es gewiß billig finden, für diesen Nachtrag noch 12 Groschen nachzuzahlen. Da alsdann erst das Werk vollständig beysammen seyn wird, so wird der Käufer wohl thun, das eigentliche Einbinden des Buches bis dahin zu verschieben; und wenn er gut findet es vorher erst heften zu lassen, so muß ich ihn bitten, es vom Buchbinder wohl planiren zu lassen, um vor dem Lesen im Stande zu seyn, einige Druckfehler, die zum Theil den Sinn entstellen, zu verbessern.

## Hier ist ein Verzeichniß dieser Druckfehler.

Seite 1 Zeile 3 von unten, für Vollkommenheiten ließ Vorkommenheiten.
S. 8 Z. 17 von unten für Töne l. Tone.
Z. 8 von unten nach er l. doch.
S. 13 Z. 7 von unten für Choralbuch l. Choralgesang.
Z. 4 von unten für den l. da.
S. 14 Z. 16 von unten für führte l. führt.
S. 15 Z. 4 von oben für sagt, l. lehrt.
S. 17 Z. 15 von unten für um l. und.
S. 17 Z. 9 von unten nach den Worten: so folgt hieraus — fehlen die Worte: daß in der einen Gattung die Dominante viel stärker als in der andern, und
S. 20 in der Aufschrift des vierten Abschnittes für Viertes Naturgesetz, l. Drittes N. G.
S. 21 Z. 3 von unten nach und l. zwar.
S. 23 Z. 12 von unten für folgte l. folgt.
S. 26 Z. 10 von oben für E dur l. C dur.
S. 30 Z. 10 von oben für Melodien l. Töne.
Z. 11 von oben für nemlich l. z. B.
Z. 12. von oben nach 7.); setze man ein Semicolon.
S. 31 Z. 4 von oben mach man finden ein Punctum, und dann schalte man ein: Man kann es wahrscheinlich finden, daß —
S. 40 Z. 1 von oben nach Zeiten fällt das colon weg, und nach lebten, setze man ein comma.
Z. 8 von oben nach Melodie setze man hinzu: Sie ist in gedachtem Choralbuch vollkommen richtig in Es myxolydisch gesetzt, nur fehlt in der Vorzeichnung das Des, und muß allenthalben einzeln vorgeschrieben werden.
Z. 1 von unten (in den Noten) ist ein Fehler im Baß, der sich jedoch im Anhang verbessert findet.
S. 48 Z. 3 von oben nach Tones thue man hinzu: überhaupt.
Z. 6 von oben nach ursprüngliche thue man hinzu: Tonica.
S. 52 Z. 1 von oben für Eionisch l. Cionisch.
S. 55 Z. 10 von unten nach dem Punctum sollte eine neue Zeile anfangen.
S. 56 Z. 1 von oben für Herr, l. Herre.
In den Discant-Noten gleich vorne, für Es, b c. b, es,
S. 58 zur Ergänzung des Textes gehören noch folgende Worte:

Heut hat Gott erfüllt sein Wort, und aufgethan des Himmels Pfort, Hallelujah! Nun vollendet sich die Nacht, der Feind verliert seine Macht, Christus nimmt ihm sein Stärk und zerstört seine Werk. Lob sei Gott in Ewigkeit, der seine Barmherzigkeit für uns Arme nicht verschließt, sondern gar reichlich ausgießt, wie sichs heute beweißt.

S. 61 Z. 2 von oben nach zwar, thue man hinzu: gern.
S. 65 Z. 5 von oben nach praeludiren, setze man hinzu: sollten.
S. 71 Z. 5 von unten für schon l. schön.
S. 76 Z. 1 von oben nach wissen für? mache man ein Punctum.
S. 77 Z. 13 von unten für eine l. eigene.
S. 78 Z. 14 von unten, nach Widerspruch werde die Parenthese zugeschlossen.
S. 82 Z. 7 von oben nach Tage komme hinzu: so
S. 86 Z. 1 von oben nach selbst werde weggestrichen: z. B. (S. Anh. No. 43. a.)
Z. 2 nach 43 werde weggestrichen: b.
Z. 12 von oben für war l. ist.
Z. 18 von oben für reicht l. weicht.
S. 87 Z. 3 von unten nach es komme hinzu: eine.

S. 89 Z. 9 von oben nach Kirnberger für unsre l. erstere.
S. 94 Z. 13 von oben nach kann fängt die Parenthese an.
S. 95 Z. 9 von oben nach eigentlich komme hinzu: in.
Z. 14 von unten nach vor ist die Parenthese zu schließen.
S. 99 Z. 13 von unten für Eine l. Einer.
S. 104 Z. 6 von unten für dingen l. dreyen.
S. 105 Z. 8 von oben für redempter l. redemtor,
Z. 8 von unten für dem l. den.
S. 107 Z. 11 von unten nach sind komme hinzu: ist.
S. 109 Z. 3 von oben nach Organisation komme hinzu: so.
Z. 12 von oben für: die nur aus den Böhmischen Sammlungen l. die aus der Böhmischen Sammlung.
Z. 8 von unten nach gebraucht komme hinzu: wird.
S. 114 Z. 13 von unten nach finden; ist folgendes einzuschalten: ein Cantor der Vorzeit konnte auch erschöpft werden.
Z. 15 von oben für sieben l. neun.
S. 119 Z. 2 von unten für No. 105 l. No. 123 u. s. w.
Hier ist bei der Nummerirung der Melodien eine kleine Verirrung vorgekommen. Alle diese Melodien von No. 104 bis No. 131 hätten früher vorkommen sollen. Von 104 bis 122 sind erst phrygische und dann myxolydische Choräle, als Beispiele überhaupt von diesen beiden Tonarten; und von 123 bis 131 sind ins besondere die neun myxolydische Melodien der reformirten Kirche, deren S. 131 gedacht worden ist.
S. 120 in der Ueberschrift des VIII. Abschnittes für Ansichten l. Ansicht.
Z. 3 vom Anfang des Abschnittes für machten l. machen.
Z. 8 von oben für jedem l. jede.
Z. 4 von unten nach fruchtbar komme hinzu: genug.
S. 121 Z. 11 von unten für unmittelbar l. mittelbar.
S. 122 Z. 4 von oben für zukommen l. zukamen.
S. 123 Z. 6 von unten für Fremden l. fremde.
Z. 2 von unten für ach l. acht.
Z. 8 von oben für den l. der.
S. 125 Z. 9 von oben für Tonarten l. Tonart.
Z. 10 von unten für: im folgenden l. in einem folgenden.
S. 128 Z. 19 von unten, der Buchstabe m bedeutet die Zahl 131, also in der Folge No. m + 1 No. 132 u. s. w. (dieses wird im Nachtrag zu beachten seyn).
S. 129 Z. 5 von oben für Veranlassung l. Veranlassungen.
Z. 16 von oben, für: wie alle l. wie sie (alle ist wegzustreichen).
Z. 15 von unten nach Haydn für: ist, l. war.
Z. 11 von unten für richtiger l. reichhaltiger.
Z. 10 von unten für einige l. ewige.
Z. 3 von unten für im l. ein.
Z. 1 von unten für C dur l. G dur.
S. 130 Z. 6 von oben für Liturgie l. Liturgien.
Z. 8 von oben für recht l. recht sehr.
Z. 7 von unten nach wir werde eingeschaltet: dem Ansehen nach,
S. 131 Z. 5 von oben für Composition l. Compositionen. Dieser Fehler ist ebenfalls in der 15. Zeile zu verbessern.
Z. 16 von unten für Benennung l. Benennungen.
S. 132 Z. 11 von oben für gegenwärtiger Aufsätze l. gegenwärtigen Aufsatzes.
Z. 15 von unten für Orgelton l. Orgelchor. Eben daselbst für Kirchengemeine l. Kirchgemeine.

S. 133 Z. 1 von oben ist folgendes nach würde einzuschalten: daß zugleich dem Ehrgefühl der Jugend etwas nachgesehen würde.
Z. 17 von oben für genommen l. gewonnen.
Zwei Zeilen weiter ist nach durch einzuschalten: Veredlung des Hallischen als durch —
S. 139 Z. 7 von oben nach andere werde hinzugethan: das
S. 142 Z. 12 von unten für Zinnen l. Sinnen.
S. 146 Z. 17 von unten ist nach könnte die Parenthese zuzuschließen.
S. 147 Z. 5 von unten für 21 l. es.
S. 149 Z. 3 von oben l. Kirchentonarten.
Z. 11 von oben für Vorfall l. Verfall.
Neun Zeilen weiter l. sechszehnten Jahrhunderts.
S. 152 ist die pagina falsch angegeben.
Daselbst Z. 5 von unten für die Componisten l. den. Dieser Componist hieß Philip Heinrich Molther, ein Bischof der Brüderkirche.

In Ansehung des Wortes myxolydisch findet sich zuweilen ein Unterschied in der Rechtschreibung. Manche schreiben die erste Sylbe mit einem i, vermuthlich um dem Worte einigermaßen einen Sinn zu geben, als wäre diese Tonart gleichsam eine Modification von der lydischen. Da aber diese Beschreibung unrichtig ist, so ist im Grunde die eine Lesart eben so sinnlos als die andre. Die Kirchentonarten stammen weder aus dem heidnischen noch aus dem christlichen Griechenland her, und nur vermöge eines Mißbrauchs ist es gewöhnlich geworden, ihnen griechische Benennungen zu geben.

# Inhalt.

Seite

I. Einleitung. Eifer der Reformatoren für den Choralgesang. Thätigkeit der damaligen Cantoren. Merkwürdige Beschaffenheit des reformirten Kirchengesanges. Der Böhmische Choral-Gesang. Die Kirchen-Tonarten. Allgemeiner Eindruck von ihrem Werthe. Eine sonderbare Täuschung, durch welche das Studium der wahren Kirchenmusik unterdrückt wird. Die Reducirer. Zwei nöthige Vorerinnerungen. Natur-Gesetze und willkührliche Gesetze. Der Churfürst von Sachsen Joh. Georg II. Joh. Heinr. Schütz. Hillers Incompetenz über die alten Tonarten abzusprechen. 3

II. Erstes Natur-Gesetz. Die große und kleine Sexte in der Moll-Tonleiter. Unterschied hierin zwischen der kirchlichen und weltlichen Musik. Er wird in den Lehrbüchern nicht vorgetragen. Die Reducirer haben nur einen Theil ihres Zweckes erreicht. 15

III. Zweites Natur-Gesetz. Die zwey Octaven in der Dur-Tonleiter. Die ionische und hypoionische Tonarten. Erläuterung durch das Waldhorn. Durch die Pauken. Beide Tonarten sind ein Eigenthum der weltlichen und kirchlichen Musik. Verschiedenheit ihrer Behandlung von beiden Seiten. 16

IV. Drittes Natur-Gesetz. Ursprung der phrygischen und mixolydischen Tonarten. Sie sind ein Eigenthum der Kirchen-Musik. Ihr Gleichgewicht ist in der Lutherischen Kirche zerstört worden. 20

V. Folgen des dritten Natur-Gesetzes für die mixolydische Tonart insbesondre. Fünf characteristische Unterschiede zwischen G mixolydisch und G dur. Frühzeitiger Gebrauch dieser Tonart in der Kirche. 25

VI. Viertes Natur-Gesetz. Doppelter Ursprung der mixolydischen Tonart. Nähere Entwickelung ihrer Haupt-Eigenschaft. Die Lage eines heutigen Cantors, einem Cantor der Vorzeit gegenüber. 31

VII. Fünftes Natur-Gesetz. Doppelter Ursprung der phrygischen Tonart. Nähere Entwickelung ihrer Haupt-Eigenschaft. Großer Unfug der Reducirer. Der heutige Cantor kommt abermals in Vergleichung. 46

VIII. Vermischte Bemerkungen, die phrygische und mixolydische Tonarten betreffend. Die kirchliche und weltliche Musik im Widerspruch. Ein kirchlicher Machtstreich von Luther. Die Kirchen-Musik will nicht negativ, sondern positiv behandelt seyn. Verhalten der Zürcher gegen beide Tonarten. Einleitung zu den willkührlichen Gesetzen. 63

Seite

IX. Die dorische Tonart. Erstes willkührliches Gesetz. Sie ist ein Eigenthum der Kirchen-Musik. Fünf Folgen der großen Sexte für sie. Einführung des willkührlichen Gesetzes und dessen eifrige Handhabung. Einfluß der Temperatur nur auf die weltliche, nicht auf die kirchliche Musik. Vergebliche Bemühung der Reducirer. Immerwährende Protestation der Kirche gegen das was ihnen gelungen ist. 82

X. Die hypodorische Tonart. Zweites und drittes willkührliches Gesetz. Sie gehört auch der weltlichen Musik an. Strenge Zucht von Seiten der Kirche. Von den zwey Gesetzen ist das eine negativ und das andre positiv. Vierfacher Unterschied zwischen der dorischen und hypodorischen Tonart. 92

XI. Die äolische Tonart. Viertes und fünftes willkührliches Gesetz. Sie gehört auch der weltlichen Musik an. Wird von der Kirche unter strenger Zucht gehalten. Die Gesetze sind beide negativ. Zwölffacher Unterschied zwischen der äolischen und dorischen Tonart. Die Lage des heutigen Cantors wird abermals beherziget. Eine Eigenschaft, einzig in ihrer Art. Die Kirchen-Musik nochmals im Widerspruch mit der weltlichen. Nachgeholte Eigenschaft der phrygischen Tonart. 96

XII. Die hypomixolydische Tonart. Sechstes und letztes willkührliches Gesetz. Sie ist ein Eigenthum der Kirchen-Musik. Die Folgen der großen Sexte sind für sie anders als für die dorische Tonart. Das Gesetz ist negativ. Wiederum ein Streit zwischen Kirche und Welt. Verhalten der Brüdergemeine dabey. Abermalige Zerstörung eines Gleichgewichtes im Lutherischen Kirchengesang. Sonderbarer Umstand beym Reduciren. Die katholische Kirche besitzt noch diese Tonart. Andre Merkwürdigkeiten. 107

XIII. Ansicht des gesammten Tonarten-Systems. Das System, als Combination betrachtet, besteht aus acht Tonarten, nicht mehr und nicht weniger. Es ist das ewig dauernde System der positiven Kirchen-Musik. Die Reducirer haben es entstellt, aber nicht abschaffen können. Es existirt noch wesentlich im reformirten Kirchengesang, im Lutherischen nur in gewissen Ueberresten. Grenzen dieses Systems. Eine Revulution, die weiter ging, als nöthig gewesen wäre. Ein bedeutendes Versehen von Sulzer. Die neuen Cantoren nochmals mit den alten verglichen. Händel, Fux und andre. 120

XIV. Beleuchtung einiger Sätze von Rousseau und Kirnberger. . . 133

XV. Verfall der Choralkunst. Ein falscher Geschmack, der sich von Halle aus verbreitete. Fünf weltliche Eigenschaften, der damals neu eingeführten Choralgesänge. Vorzüglicher Choralgesang der alten Böhmischen Brüder, der Londoner Kinder aus den Armenschulen in der Paulskirche, und jetzigen Hottentotten. Zwey der Brüdergemeine eigenthümliche Choralmelodien. . . . . . . . . . . . . . 145

I. Ein-

# Der Choral-Gesang

zur Zeit

der Reformation,

oder

# Versuch,

die Frage zu beantworten:

Woher kommt es, daß in den Choral-Melodien der Alten etwas ist, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?

# I. Einleitung.

Es ist unstreitig, daß für die Choral-Musik die Zeit der Reformation die blühendste war, wegen der großen Menge von Kirchen-Melodien, die damals neu gesetzt wurden, und die großentheils noch gesungen werden. Da eins der damaligen Hauptaugenmerke war, den Gottesdienst in der Landessprache einzuführen, so waren Gesänge dazu erforderlich, die von der ganzen Gemeine gesungen werden könnten. Die etlichen uralten Gesänge, welche sonst die Mönche lateinisch sangen, wurden mit benutzt, reichten aber zu dem neuen Bedürfnis bei weitem nicht zu; auch schon deswegen, weil man nicht länger an die alten Formen gebunden seyn wollte. Die eine protestantische Kirche fand dabei für gut, sich auf die Psalmen einzuschränken, aber die andre führte neben den Psalmen auch eine Menge andrer Lieder ein. Es war im Geiste der Zeiten, daß jedes Lied seine eigene Melodie bekam. Dieses war im Ganzen gewiß zweckmäßig, und es war in der Folge ein Beweis von Erschlaffung, daß oft zu den verschiedenartigsten Liedern einerlei Melodien genommen wurden. Luther selbst war ein Liebhaber und Kenner der Musik, und hatte tüchtige Gehülfen an Walther, Rupf, Selneccer, Nic. Herrmann und andern mehr. Wie sorgfältig er war, seine Sammlung zu bereichern, und zugleich wie richtig sein ästhetisches Gefühl war, erhellt aus einer Anecdote, die Herr v. Seckendorf von ihm erzählt. Von einem Bettler, der vor seiner Thüre sang, hörte er zum erstenmal sowohl das Lied als dessen Melodie: Es ist das Heil uns kommen her — (von Paul Speratus aus Preußen) und sogleich schrieb er beides auf, und rückte es in seine Sammlung ein. Dasselbe Lied muß damals allenthalben kräftig gewirkt, und den Weg zur Reformation vorbereitet haben. Als an einem Orte im Würtembergischen die erste evangelische Predigt gehalten werden sollte, stimmte das versammelte Volk dasselbe von freyen Stücken an. Solche Vollkommenheiten beweisen den Geist der Zeiten, und zugleich, wie weislich es von den Reformatoren gehandelt war, den Choral-Gesang auf alle Weise zu befördern. Von ähnlicher Wirkung war auch

das Lied: Nun lob mein Seel den Herren — welches um dieselbe Zeit von D. Joh. Poliander, ebenfalls in Preußen, verfertigt wurde.

Luthers erste Sammlung bestand nur aus 40 Liedern, und beynahe jedes hatte seine eigne Melodie. Späterhin findet sich eine Sammlung von 106 Liedern, mit 89 Melodien. Der Geist neue Lieder zu dichten und sie mit Melodien zu versehen, dauerte in der evangelischen Kirche noch geraume Zeit fort, und manche schöne Melodie, die noch von der ganzen Kirche gesungen wird, hatte eine sehr geringfügige Veranlassung. Ein Cantor wird krank (Gastorius in Jena), der Prediger (Rodigast) dichtet ein Lied zu seinem Trost, der Cantor setzt eine Melodie dazu; und nun gehen Lied und Melodie an die Nachwelt über. Es ist der wohlbekannte Kirchengesang: Was Gott thut, das ist wohlgethan. —

Die große Leichtigkeit, mit welcher damals neue Melodien eingeführt wurden (in Vergleich mit der Schwierigkeit, wo nicht gar Unmöglichkeit, mit welcher ein solches Unternehmen heut zu Tage begleitet seyn würde), ist in kirchengeschichtlicher Hinsicht sehr bedeutend; denn sie beweiset, daß die damalige Liederdichtung und der damit verbundene Gesang wirkliche Volkssache war; als eine Folge davon, daß überhaupt die ganze Reformation Volkssache war. Ein Cantor muß damals eben so viel Aufmunterung gefunden haben, neue Melodien zu setzen, als ein Prediger Aufmunterung fand, neue Lieder zu dichten; und es mußte ihm anliegen, mit den Grundsätzen seiner Kunst genau bekannt zu seyn. Aus obenerwähnter Anecdote ist zu schließen, daß zu Anfang der Reformation es für die Bettler eine gute Speculation war, die neuen Melodien allenthalben hinzubringen; wenn das nemlich Betteley genannt werden kann, was zugleich ein gemeinnütziges Gewerbe war. So wie Luthers kleine Schriften durch die Hausirer in ganz Deutschland verbreitet wurden, eben so können die neuen Melodien durch wandernde Sänger bekannt gemacht worden seyn; und mancher Cantor wird eben so wie Luther seinen Vorrath auf diese Art vermehrt haben.

Diese für die Choral-Musik so merkwürdige Periode währte vom Anfang der Reformation an, bis in die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts; und da man in diesem ganzen Zeitraum fortfuhr, die Melodien nach einerley Grundsätzen zu componiren, so nehme ich ihn zusammen, und führe manchen Choral zur Erläuterung mit an, der erst ziemlich lange nach Luthers Zeiten gesetzt worden ist; insonderheit auch von einem merkwürdigen Manne, der erst im Jahr 1672 gestorben ist, und der sogleich näher beschrieben werden wird. Es muß in jenem Zeitraum eine Succeßion von wohlunterrichteten Cantoren gegeben haben, denen es geläufig war, gleich bey Erscheinung eines neuen Liedes für eine zweckmäßige Melodie zu sorgen. Es sind

deren über 2000 gesammlet worden, und außer diesen mögen vielleicht noch mehrere gewesen seyn, die außer an ihren Orten nirgends bekannt wurden. Mit Erlöschung des Liedergeistes gerieth auch die Choralkunst in Verfall. Die Cantoren, die in der Folge keine Aufforderung mehr hatten, neue Choral-Melodien zu setzen, schränkten sich nun darauf ein, dann und wann eine Cantate in Figural-Musik zu setzen; und dieser Ueberrest ihrer ehemaligen Wirksamkeit ist bis auf unsere Zeiten geblieben. Aber die Grundsätze der wahren Kirchen-Musik (es ist dieses Kirnbergers Ausspruch) geriethen nach und nach in Vergessenheit.

In der reformirten Kirche nahm die Sache eine etwas andere Wendung. Nachdem Clement Marot und Theodore Beza ihre metrische Uebersetzung der Psalmen ins Französische vollendet hatten, wurde von Calvin den beiden damals berühmtesten Componisten in Frankreich, Claude Goudimel und Louis Bourgeois aufgetragen, Kirchen-Melodien dazu zu setzen; und durch die Lobwasserische Uebersetzung der Psalmen in gleiche Sylbenmaaße wurden diese Melodien auch bei den deutschen Reformirten eingeführt. Der wackre Goudimel war in der Folge einer von den Märtyrern der Pariser Bluthochzeit, und zwar zu Lyon.

Die Psalmen-Melodien der reformirten Kirche zeichnen sich in zweyerley Hinsicht besonders aus: 1) Die Melodien haben sich durch die Länge der Zeit gar nicht verändert. Die Französischen Reformirten in Berlin, und die Deutschen in Basel und Zürch singen durchaus einerley, uud kaum in Einer Note wird man einen Unterschied gewahr; ausgenommen, daß zuweilen die Schlußfälle auf verschiedene Art genommen werden. Dieses macht mit den ewigen Varianten im Lutherischen Choralgesang einen merkwürdigen Contrast. Ein Choralbuch der reformirten Kirche könnte mit Recht ein (für ihre Kirche) allgemeines Choralbuch genannt werden, so wie das Choralbuch der Brüdergemeine in diesem Sinn auch ein allgemeines Choralbuch ist; statt daß das Hillerische eigentlich nur das Leipziger Choralbuch heißen sollte. Die Erfahrung lehrt, daß letzteres an vielen Orten schlechterdings nicht zu brauchen ist. 2) Der reformirte Choralgesang ist durchaus nach den Grundsätzen der alten Choralkunst gesetzt, statt daß der Lutherische nur noch Ueberreste davon hat. Vorausgesetzt, daß derselbe gut ausgeführt wird (welches aber z. B. in Zürch nicht der Fall ist, wie wir in der Folge sehen werden), so besitzt diese Kirche ein unschätzbares Kleinod. Mir ist ein gewesener reformirter Organist bekannt, der um die Melodien richtig vortragen zu können, das Bedürfnis fühlte, erst die alten Kirchentonarten zu studiren. Es ist aber zu fürchten, daß nicht alle Organisten dieses Bedürfnis fühlen, und thun sie dies nicht, so müssen die Melodien fast durchgängig einen widrigen Eindruck machen. Der Umstand, daß man bisher in ästhetischer Hinsicht auf den reformirten Kirchengesang so wenig aufmerksam gewesen ist,

läßt vermuthen, daß Zürch nicht der einzige Ort seyn wird, wo dieser Gesang nicht zweckmäßig behandelt wird. Uebrigens haben sich drey Melodien aus dieser Sammlung allgemein verbreitet, und sind sehr bekannt worden, nemlich: Herr Gott, dich loben alle wir — Geht erhöht die Majestät — Freu dich sehr o meine Seele —.

Schon vor der großen Reformation war durch Joh. Huß und seine Gehülfen und Nachfolger der Choralgesang in Böhmischer Sprache eingeführt worden, und die Böhmischen Brüderkirchen zeichneten sich in dieser Hinsicht besonders aus. Aus der Vorrede zum Böhmischen Gesangbuch vom Jahr 1566 ist zu ersehen, daß die damaligen Gesänge schon über hundert Jahre im Gebrauch gewesen waren. Viele davon wurden von Luther in seine Sammlung aufgenommen, und zum Theil etwas geändert. In England hatte nach D. Burney's Bericht schon Wickliff angefangen, den Choral-Gesang unter dem Volk in Gang zu bringen; und es ist ein merkwürdiger Umstand, daß hiezu alle Reformatoren einerley Trieb fühlten. Ob Melodien von Wickliffs Zeiten noch vorhanden sind, ist mir nicht bekannt; aber so viel ist gewiß, daß zur Zeit der eigentlichen Reformation in England die Choral-Melodien aus Deutschland entlehnt wurden, wiewol man in der Folge auch eigne dazu setzte.

Die eigentlichen Sammlungen also, die hieher gehören, sind die Böhmische, die Lutherische und die Reformirte. Die Böhmischen Melodien habe ich um so lieber mit angeführt, da diese Sammlung jetzt eine solche Seltenheit ist, daß wahrscheinlich die wenigsten von meinen Lesern jemals etwas davon gesehen haben werden. Seit dem Jahr 1621 ist sie von den Jesuiten so unablässig aufgesucht und vernichtet worden, daß sie in äußerst wenigen Exemplarien noch vorhanden ist. Ein Interesse von andrer Art hat die reformirte Sammlung. Sie ist noch in täglichem Gebrauch, übrigens aber außer ihrem Zirkel so wenig bekannt, daß man ihrer nirgends erwähnt findet; und vielen Lesern wird sie in dieser Hinsicht ganz etwas neues seyn.

Es ist schon berührt worden, daß die damaligen Choral-Melodien nicht nur wegen ihrer Menge, sondern hauptsächlich auch wegen ihrer Beschaffenheit merkwürdig sind. Der Eindruck ist allgemein und fortdauernd, daß sie etwas an sich haben, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird; und die etwas lästige Frage wird oft aufgeworfen, worin dieses bestehe? Manche erklären diesen Eindruck für ein bloßes Vorurtheil, als liebe man das alte, blos weil es alt sey; ja manche finden hierin sogar einen falschen Geschmack, demjenigen ähnlich, der die unförmlichen Massen einer Gothischen Kirche den schönen Verhältnissen eines griechischen Tempels vorziehen kann. Wenn es hiebey blos auf Autoritäten ankäme, so könnten solche Verächter der alten Choralkunst durch die Namen eines Sebastian Bach, Sulzer, Kirnberger

und andrer, siegreich abgewiesen werden. Es ist aber der Mühe werth, das Wesen der damaligen Choralkunst näher zu untersuchen, um wo möglich für jene Frage eine befriedigende Antwort zu finden. Es ist eine bekannte Sache, daß damals alle Choral-Melodien in den sogenannten Kirchen-Tonarten gesetzt wurden. Hier zeigt sich nun ein Stein des Anstoßes. Viele sind geneigt, so bald sie von diesen Tonarten hören, sie für bloße Hirngespinnste zu erklären; ja es wird der Jugend in den gangbarsten Lehrbüchern ausdrücklich gesagt, daß nichts davon zu halten sey; denn es gebe nur zwey Tonarten, Dur und Moll, und auf Dur und Moll müsse alles in der Musik reducirt werden können. Daß ein gewisses Reduciren der alten Tonarten möglich ist, kann nicht geläugnet werden; denn es ist Thatsache, daß man vieles in den alten Melodien wirklich reducirt hat. Es ist aber auch eben so gewiß, daß durch keine Reduction alle Spuren der alten Tonarten gänzlich haben vertilgt werden können; und daß eben diese Ueberreste es sind, welche jene beschwerliche und ärgerliche Frage veranlassen. Eben dadurch wäre sie aufgelößt, oder vielmehr, sie würde nicht erst aufgeworfen werden, wenn man heut zu Tage Melodien machte, die eines solchen Reducirens benöthiget wären. Es wird also erforderlich seyn, die alten Tonarten unreducirt zu betrachten, und daraus wird sich beurtheilen lassen, ob überhaupt jene Reduction eine wohlthätige Sache war, und ob man nicht besser gethan hätte, sie gänzlich zu unterlassen.

Uebrigens wenn gesagt wird, es müsse sich alles in der Musik auf Dur und Moll reduciren lassen, so liegt hiebei, in Rücksicht auf die Alten, ein Mißverstand zum Grunde, oder vielmehr eine höchst sonderbare Täuschung, welche die verderblichsten Folgen hat. Es ist eine sehr einleuchtende Wahrheit, die der Schüler bald faßt, daß jeder musikalische Satz entweder Dur oder Moll ist. Wenn nun in den Lehrbüchern unablässig behauptet wird, die Alten hätten die Grille gehabt, als könnten musicalische Sätze nicht Dur und nicht Moll seyn; oder wenn gar gesagt wird, sie hätten keinen Unterschied zwischen Dur und Moll gekannt (denn auch diese Behauptung kommt in einer ganz neuen Schrift vor): so wird die Jugend dadurch abgeschreckt, sich irgend um die alten Tonarten zu bekümmern; und es geht ihr ohngefähr so, wie es manchen katholischen Deutschen geht, die blos deswegen Luthers Bibelübersetzung nicht lesen mögen, weil ihnen gesagt wird, sie sey nicht die rechte Bibel, sondern ganz etwas anders. Die Vergleichung könnte auffallend scheinen, wenn man bei dem Gegenstand stehen bleibt; aber die Täuschung ist in dem einen Fall nicht größer als in dem andern; in beiden Fällen sind diejenigen, an welche sie gerichtet ist, unfähig, die Sache genauer zu untersuchen, und folglich ist die Täuschung unheilbar. Es gehen dadurch alle Vortheile, die für die Choralkunst

aus den alten Tonarten hergeleitet werden können, völlig verloren; dem künftigen Kirchen-Componisten wird ein wichtiger Theil der ihm nöthigen Erkenntniß entzogen; und der ewigen Klage, daß die heutige Kirchen-Musik von der theatralischen kaum mehr zu unterscheiden sey, kann nicht abgeholfen werden.

Die Wahrheit ist diese: Auch bey der Musik der Alten war nichts, das nicht entweder Dur oder Moll war, und das Reduciren betrift ganz etwas anders als Dur und Moll; ja es verwandelt unbefugterweise manches in ein schlechtes Dur, was von den Alten in einem schönen Moll gesungen wurde; welches letztere Unwesen jedoch mit glücklichem Erfolg gerügt worden ist, und jetzt seltener vorkommt, als damals, da man das Reduciren zuerst in Gang brachte. Andere Arten des Reducirens haben die Oberhand behalten, ob es gleich nicht an wackern Männern gefehlt hat, die dagegen protestirten. Es wird daher dienlich seyn, bey jeder einzelnen Tonart zu bemerken, in wie fern sie dadurch verändert worden ist oder nicht.

Von zwölf Tonarten, die in ältern Zeiten üblich waren, waren zu Luthers Zeiten noch acht im Gebrauch, und diese sind allerdings die Haupt-Kirchentonarten; es wird aber nicht unangenehm seyn, vermittelst der Böhmischen Sammlung auch die vier andern in etwas kennen zu lernen. Luther selbst kannte die Beschaffenheit der damaligen Kirchen-Musik; denn der Capellmeister Walther rühmt von ihm, „daß er mit ihm und dem alten Sangmeister Ern. Conrad Rupf Unterredung gehalten habe von den Choralnoten und Art der acht Töne." Ob man sie damals eben so genannt habe, wie man sie jetzt nennt, kann zweifelhaft seyn; ich nehme ihre Benennungen so, wie man sie bei neuern Schriftstellern findet. Es ist übrigens ein gewöhnlicher Fehler derer, welche diese Materie berühren, die Kirchentonarten mit den Tonarten der alten Griechen zu verwechseln. Rousseau in seinem Dictionnaire de Musique thut dieses nicht; aber indem er letztere umständlich abhandelt, macht er gleichwol nirgends den Wunsch rege, daß die heutige Musik der alten ähnlich seyn möchte; auch sieht man nicht, daß so etwas irgend thunlich seyn könnte; und indem er erstere nur kurz anzeigt, und in allgemeinen Ausdrücken ihnen einen hohen Werth beylegt, unterläßt er gänzlich ihre innere Natur aus einander zu setzen, und vornemlich den wichtigen Umstand in ein deutliches Licht zu bringen, daß sie nichts enthalten, was nicht eben so gut jetzt als ehemals in Ausübung gebracht werden könnte. Auch stimmt seine kurze Anzeige mit der Ansicht, die aus den alten Sammlungen hervorgeht, nicht ganz überein, eine Bemerkung, die auch Kirnbergern und andre trift. Ueberhaupt hat Rousseau nur wenig von der Kirchen-Musik; er lebte ganz in der Oper; und alle Musik, die nicht mahlt, rechnete er unter die physische Musik, die blos den sinnlichen Menschen ergötze, nicht auf seine Seele

wirke.

wirke. Für ihn hatte die Kirche, als Kirche, kein Interesse; wäre es anders gewesen, wie viel hätte er nicht durch seine herrliche Talente für sie leisten können!

Da ich mich lediglich auf den Zeitpunct der Reformation einschränke, ohne zu untersuchen, zu welcher Zeit und durch welche Stuffen die Choralkunst ihre damalige Höhe erreicht habe (wozu es mir auch an Hülfsmitteln fehlen würde): so übergehe ich ganz diejenigen Zeiten, von welchen man insgemein glaubt, daß man sich ganz ohne halbe Töne beholfen habe. In den Orgeln zur Zeit der Reformation hatte man die halben Töne fis, gis, cis, b und es; aber die Temperatur war so, daß fis, gis und cis nicht zugleich als ges, as und des, und b und es nicht zugleich als ais und dis gebraucht werden konnten. Hierin besteht die Armuth der damaligen Choralkunst, und sie war lästig genug. Denn wer da hätte transponiren wollen, konnte wegen der Ausweichungen leicht in Verlegenheit kommen. Z. B. wenn man die Melodie: Vom Himmel hoch da komm ich her — in D dur hätte spielen wollen, so fehlte zum Schlußfall der zweiten Zeile das Dis. Alle Melodien konnten eine Quarte höher gespielt werden; aber dann waren viele für die Kirchfarth zu hoch; und man blieb also, nicht aus Eigensinn, sondern aus Noth, bey den einmal festgesetzten Tönen; daher es denn auch kam, daß viele dorische und phrygische Melodien für die menschliche Stimme zu tief gesetzt waren, und es ist sehr zweckmäßig, daß sie heut zu Tage höher gespielt werden. Sebastian Bach setzte die dorischen Melodien gewöhnlich in E, und viele phrygische Melodien singen sich am besten in G phrygisch, d. h. mit der Vorzeichnung b, es und as.

Ich muß hiebey bemerken, daß ich bey Anführung der alten Choral-Melodien blos die Melodien nehme, ohne Rücksicht darauf, was man ihnen damals für eine Harmonie untergelegt haben mag. Ich weiß wohl, daß man zu der Zeit mehr Grund-Accorde und weniger Umkehrungen brauchte, als jetzt geschieht; aber bey solchen Melodien kommt auf die Harmonie gewissermaßen weniger an, als bey aller übrigen Musik. Denn ein Choral, als Gesang einer ganzen Gemeine betrachtet, muß wesentlich so klingen, als würde er im Einklang ohne Harmonie gesungen; und diejenige Harmonie ist unstreitig die beste, welche den Eindruck, als höre man blos den Einklang, am wenigsten stört; so wie diejenige Luft die beste ist, die uns am wenigsten daran erinnert, daß wir von der Luft umgeben sind, und ohne Luft nicht bestehen können. Die Erfahrung lehrt, daß die Art der Begleitung, die in der Brüdergemeine gewöhnlich ist, für den Choralgesang einer ganzen Gemeine am passendsten ist, und dieses ist von sachkundigen Männern oft bezeugt worden. Wer dort Lust hat, auf das Orgelspiel Achtung zu geben, muß sich von dem Gesang, und zwar dem Gesang im Einklang, gleichsam mit Gewalt losreißen; und sein Studiren

wird oft unterbrochen werden, indem ihn der Gesang immer aufs neue fesseln wird. Ein Choral vierstimmig vom Chor gesungen, und ein Choral von der ganzen Gemeine gesungen, sind zwei ganz verschiedene Gattungen des Gesanges. Dieses weiß man in der Brüdergemeine sehr wohl, und läßt daher bey den feyerlichsten Gelegenheiten beyde Gattungen mit einander abwechseln. Die Begleitung, die Hiller seinen Chorälen gegeben hat, paßt nur für die eine Gattung, und in einer Brüdergemeine würde es einen sehr übeln Eindruck machen, wenn man sie bei der andern Gattung brauchen wollte. Nicht daß man der Begleitung mit zerstreuter Harmonie entgegen wäre, oder schülermäßig den ganzen Accord mit der rechten Hand griffe; sondern man spielt gewöhnlich fünf-, sechs- und mehrstimmig, jedoch so, daß die Begleitung bald voller, bald weniger voll, bald eng, bald zerstreut ist, nach der sehr verschiedenen Art des Gesanges, der zu begleiten ist; und dabey ist es Grundsatz, daß derjenige der beste Organist ist, der sein eignes Daseyn und das Daseyn seiner Orgel am wenigsten ankündigt. Ich habe mich daher bey der Begleitung nach dem Choralbuch der Brüdergemeine gerichtet, weil sich dieses auf vieljährige bewährte Erfahrung gründet. Es liefert allenthalben diejenige Harmonie, die aus der Melodie von selbst hervorgeht, und macht nirgends eine Störung, die den Zuhörer zwänge, die Melodie zu verlassen, und nur auf sie Achtung zu geben. Dazu kommt noch, daß in den damaligen Zeiten viele Gemeinen ohne Orgel sangen, und daß da, wo Orgeln waren, die Organisten an Kenntnissen und Geschicklichkeiten eben so verschieden gewesen seyn werden, als sie es noch sind. Ueberhaupt hängt das Wesen der Kirchentonarten nur zum Theil von der Art ab, wie sie behandelt werden; und vorausgesetzt, daß ihre innere Organisation unverletzt bleibt, kann alles das, was blos zur Verzierung gehört, sehr mannigfaltig seyn.

Wenn nun diese Tonarten untersucht werden sollen, so sind zuvörderst zwey Umstände zu erinnern. Der eine ist, daß die Alten ihre Eintheilung der Musik nicht so wie wir, nach Dur und Moll machten; sondern, daß ihnen jede Melodie, sie mochte dur oder moll seyn, entweder authentisch oder plagalisch war; und hieraus ist vermuthlich jener Mißverstand erwachsen, als hätten sie Dur und Moll unter einander gemengt. Was durch den Choral-Gesang irgend auszudrücken war, es sey was es wolle, Freudigkeit, Lobpreisung, Demuth, Traurigkeit, flehentliches Bitten u. s. w. wurde durch die authentischen Tonarten stark, durch die plagalischen etwas schwächer ausgedrückt. Es war ohngefähr so etwas, wie forte und piano, bildlich nicht buchstäblich genommen. Man lasse dieses einstweilen als eine historische Notiz stehen, deren Erwähnung oft nöthig seyn wird (und zwar immer mit dem Begriff von Stärke und Schwäche), und verspare sein Urtheil, bis man vernom-

men haben wird, warum sie dieses thaten, und ob sie ihren Zweck damit erreichten. Dieses muß hauptsächlich aus den Beyspielen hervorgehen, und eben darum ist es nothwendig, daß deren viele aufgestellt werden. Es würde sehr unrecht seyn, eine bestimmte Empfindung einer bestimmten Tonart anweisen zu wollen. Z. B. die Traurigkeit kann durch die phrygische Tonart authentisch, d. h. äußerst stark, sie kann aber auch durch die hypodorische Tonart plagalisch, d. h. weniger stark ausgedrückt werden. Wiederum die Glaubens-Freudigkeit kann theils durch den ionischen Gesang: Ein veste Burg ist unser Gott — theils durch den dorischen: Was mein Gott will das g'scheh allzeit — theils auch durch den hypoionischen: Was Gott thut, das ist wohl gethan — sehr wohl dargestellt werden, wovon erstere beide Melodien authentisch sind, und letztere plagalisch.

Der zweite Umstand ist dieser, daß in die Lehre von den alten Tonarten dadurch viel Dunkelheit hineingebracht worden ist, daß man das sogenannte mifa, oder die doppelte Stelle in jeder Tonleiter, wo die halben Töne auf einander folgen, zum Grunde gelegt hat, um ihren Unterschied darzustellen. Es ist ohngefähr so etwas, als wenn die Botaniker statt der Blüthen die Blätter zum Grunde legen wollten, um die Classification der Pflanzen darnach zu bestimmen. Außerdem, daß nicht abzusehen ist, wie die besondere Lage des mifa in irgend einer Tonleiter den Character einer Tonart bestimmen soll, findet sich auch diese Unbequemlichkeit, daß das mifa nicht einmal entscheidend ist; denn z. B. die dorische Tonart hat einerley mifa mit der hypomyxolydischen, die äolische mit der hypodorischen, und die ionische mit der hypolydischen. Gleichwol ist in jedem dieser Paare die eine Tonart authentisch und die andre plagalisch. Ob die Alten wirklich das mifa zum Grund ihres Unterrichts gelegt haben, wissen wir eigentlich nicht (vielleicht war es nach uralter Sitte nur eine Hülle, um den Uneingeweiheten die Kunst zu verbergen); aber wenn sie es auch gethan hätten, so kann ihre Wissenschaft nichts dadurch leiden, daß wir uns nach einer andern Classification umsehen, die uns von ihr einen deutlichern Begriff gibt.

Wenn man genau Achtung gibt, wie die Alten ihre Tonarten practisch behandelt haben, so wird man gewahr: 1) daß sie in gewisse Naturgesetze einen tiefen Blick gethan hatten, und zwar zum kirchlichen Gebrauch (denn für die weltliche Musik gehören sie eigentlich nicht); und 2) daß sie sich gewisse, dem Anschein nach, willkührliche Gesetze vorschrieben, durch welche jenen Naturgesetzen die möglichste Wirksamkeit gegeben wurde, und wovon der eigenthümliche Character einer jeden Tonart die nothwendige Folge war. Beide Gattungen von Gesetzen gehen aus der Böhmischen, Lutherischen und Reformirten Sammlung hervor, und finden sich (mit sehr seltenen Ausnahmen) bestätigt, durch eine merkwürdige Veranstaltung, welche

die ausdrückliche Absicht gehabt zu haben scheint, den Kirchengesang durch einen verstärkten Gebrauch der alten Tonarten noch mehr zu veredlen. Nemlich der Churfürst von Sachsen Johann Georg II., ein Kenner und Liebhaber der Musik (er selbst componirte den 117ten Psalm) trug seinem Capellmeister Heinrich Schütz auf, zu sämmtlichen Psalmen, die D. Cornelius Becker vor mehr als 50 Jahren in deutsche Verse gebracht hatte, neue Melodien zu setzen, in der Absicht sie im ganzen Lande einzuführen, wozu auch im Mecklenburgischen ein Versuch gemacht wurde. Noch bis auf die neuesten Zeiten sind dieselben bei den Wochenpredigten in der Hofkirche zu Dresden gesungen worden; aber die allgemeine Einführung unterblieb, oder gerieth in der Folge ins Stocken; vermuthlich darum, weil man schon lange gewohnt war, die Beckerischen Psalmen nach den gewöhnlichen Kirchen-Melodien zu singen, für welche sie auch ursprünglich eingerichtet worden waren. Schütz († 1672) war 57 Jahre am Sächsischen Hofe Capellmeister gewesen, hatte in seiner Jugend 4 Jahre bey dem berühmten Giovanni Gabrieli in Venedig die Musik studirt, und war einer von den drey großen S. S. S. (wie man sie nannte), die damals in Deutschland für die größten Componisten gehalten wurden. (Die zwey andern waren Johann Hermann Schein, Musikdirector in Leipzig, und Samuel Scheidt, Organist in Halle.) Schützens Melodien sind im Ganzen nach den Grundsätzen der alten Choralkunst gesetzt, und zeigen unter andern, welcher großen Mannigfaltigkeit dieselbe fähig war. Ich werde sie öfters zur Erläuterung anführen, und zwar darum, weil dieser Mann nicht in den Verdacht kommen kann, die Fortschritte der spätern Musik nicht gekannt zu haben; und weil, wenn er die alten Tonarten wählte, er es darum gethan haben muß, weil er ihre Vorzüge kannte; oder vielmehr, weil er wußte, daß Kirchen-Musik ohne sie nicht kirchliche, sondern weltliche Musik sey.

Ich theile in diesen Blättern das Resultat meiner Beobachtungen mit; denn hier ist alles Sache der Beobachtung; die Wahrnehmung ist meine einzige Quelle, und ich habe keine Gelegenheit gehabt, zu erfahren, ob Andre ähnliche Bemerkungen gemacht haben. Vielleicht wird mir der Vorwurf gemacht werden, daß ich den Alten mehr Theorie andichte, als sie gehabt haben mögen. Aber man untersucht ja nicht, ob Homer die Theorie seiner Gedichte gerade so aus einander gesetzt gedacht habe, wie sie in der Folge die Kunstrichter vorgetragen haben. Man begnügt sich damit, daß die Theorie mit seinen Gedichten übereinstimmt. Uebrigens wird die Vergleichung der alten Choral-Componisten mit dem Homer aus folgenden Gründen hoffentlich nicht unpassend seyn: 1) Sie sind aus einem Zeitalter, das man sich gewöhnlich als sehr unausgebildet denkt; 2) dennoch sind ihre Arbeiten unübertroffen geblieben; 3) ein jeder, der eine neue Choral-Melodie zu setzen hat, sucht, so viel

ihm nur immer möglich ist, den Ton der Alten zu treffen. Selbst die Verächter der alten Choralkunst thun dieses, und hoffen deren Verehrung dadurch zu vermindern, daß sie das fortdaurende Daseyn dieser Kunst zu zeigen vermeynen. 4) Nie wird man hören, daß eine neue Melodie darum gerühmt wird, weil sie sehr modern wäre; man schätzt sie nur alsdann, wenn sie den alten ähnlich gefunden wird. 5) Die vorzüglichsten Componisten pflegen immer, wenn sie in einer neuen Cantate einen alten Choral aufzuführen haben, ihr äusserstes zu thun, um ihm das Gepräge des Alterthums zu geben; zu einem Beweise, daß sie dieses Gepräge für eine wirkliche Schönheit halten. Also ohne eben jeden einzelnen Componisten für einen Mann auszugeben, der mit Homer verglichen werden könnte, kann man sehr wohl das gesammte Choralwesen der damaligen Zeit mit seinen Gedichten in Vergleichung stellen; und es entsteht natürlicherweise die Vermuthung, daß ihm so gut wie jeder andern Kunst-Composition eine gewisse Theorie zum Grunde liegen wird, welcher nachzuspüren ein jeder berechtiget ist, der sich dafür interessiren will. Sey alles immerhin nur Hypothese, so kann die Frage fürs erste nur die seyn, ob die Erscheinungen damit übereinstimmen oder nicht; und dann, ob vielleicht eine andre Hypothese die Erscheinungen eben so gut erklären könnte? Wäre letzteres der Fall, so würde die Kunst allemal dabey gewinnen, wenn sie aufgestellt und untersucht würde. Dieses muß ich andern überlassen, weil ich das Daseyn einer andern Hypothese nicht vermuthen kann.

Da es Hillern gefallen hat, sich gegen die alten Tonarten zu erklären, und er vermuthlich geglaubt hat, daß damit die Acten geschlossen wären, so muß ich den Leser bitten, dieses nicht für ausgemacht anzunehmen, und zwar aus folgenden Gründen: 1) Ueber eine zufällige Aehnlichkeit zweyer alten Melodien, die offenbar ursprünglich nur eine waren, macht er die Bemerkung: „Hieraus kann man sich von der Mannigfaltigkeit der alten Choral-Melodien keinen großen Begriff machen." Dieses ist nicht die Sprache dessen, der die Beschaffenheit einer Sache weiß, sondern dessen, der sie so und so vermuthet. Wer die alten Sammlungen untersucht hat, weiß mit Gewißheit, ob Mannigfaltigkeit da ist, oder nicht. Er hat sie also nicht untersucht, sondern kannte nur die Ueberreste davon, die noch im Lutherischen Choralbuch vorhanden sind. Dieser Umstand allein benimmt ihm alles Recht, über die alten Tonarten abzusprechen. 2) Er führt eine Menge Melodien an, die er neu nennt, und setzt sie den alten entgegen. Aber alle, die er nahmhaft macht, gehören noch in jenen Zeitraum, den man nach den Grundsätzen der alten Tonarten componirte, und sie gehören deswegen noch nicht zur neuern Musik, weil sie zu Luthers Zeiten noch nicht vorhanden waren. Schütz lebte bis ins Jahr 1672; als einer von den drey großen S. S. S. galt er als ein Muster für ganz Deutschland; seine

Grundsätze waren die Grundsätze seines Zeitalters; und keine Choral-Melodie vor jenem Zeitraum kann als zur neuern Musik gehörig angesehen werden. Diese fängt erst mit der Hallischen Sammlung an, und folglich sprechen alle die Melodien, die Hiller anführt, nicht für ihn, sondern wider ihn.

3) Es ist offenbar, daß da er sich vornahm, gegen die alten Tonarten zu schreiben, er erst Kirnbergern nachschlagen mußte, um nur zu erfahren, wie es eigentlich damit bewandt sey; und da Kirnberger die Sache nur kurz berührt (denn sein Buch hat eigentlich einen ganz andern Zweck) so war es nicht möglich, sich daraus einen vollständigen Begriff zu verschaffen. Er setzt auch bey seinen Lesern dieselbe Unwissenheit voraus, deren er sich bewußt war, ehe er Kirnbergern zu Rathe gezogen hatte; welches er auch mit allem Rechte thun konnte, da niemand jetzt in der Schule einen Unterricht hievon bekommt. Daß er übrigens Kirnbergern hie und da ganz falsch verstanden hat, will ich hier nicht weiter berühren.

4) Er führte auch Walthers musicalisches Lexicon an, aber nur, um dem Leser zu melden, daß er sich daraus weitern Unterricht verschaffen könne. Das heißt aber, dem Leser Sand in die Augen streuen; denn von Walther ist schlechterdings nichts zu lernen; und ich vermuthe sehr, daß dieses Buch viel dazu beygetragen hat, die Kirchen-Tonarten in Miscredit zu bringen. Wie Walther die Lücken ergänzen soll, die Kirnberger gelassen hat, ist unbegreiflich; denn sie haben in Grundsätzen nicht die geringste Aehnlichkeit mit einander. Im Grunde bekennt Walther förmlich seine Unwissenheit, glaubt aber doch, ein System aufstellen zu müssen, und dieses System ist eigentlich nur Spielwerk. Um dieses zu beweisen, wird es hinlänglich seyn, in der Folge hie und da etwas von dessen Resultat anzuführen. Daß übrigens Hiller es möglich fand, Kirnbergern und Walthern zusammen zu stellen, als wenn einer den andern erläutern könnte, ist ein Beweis nicht nur von Uebereilung, sondern auch davon, daß er von der ganzen Sache nichts verstanden hat. Sein ganzer Aufsatz ist nichts als Persiflage, und es würde schwer seyn, eine ähnliche Erscheinung aufzufinden, da nemlich auf so wenigen Blättern eine so große Menge von Unrichtigkeiten und Seichtigkeiten beysammen wären.

---

## II. Erstes Natur-Gesetz.

### Die große und kleine Sexte in der Moll-Tonleiter.

Es ist bekannt, daß in der Moll-Tonleiter beide Sexten vorhanden sind. Aber die Art wie man jetzt die Lehre davon vorträgt, paßt nur auf die weltliche, nicht auf die kirchliche Musik, und ist in ihren Folgen der Choralkunst sehr nachtheilig gewesen. Man sagt, daß die große aufwärts, und die kleine abwärts Statt habe. Die Thatsache aber ist, 1) daß die Alten entweder die eine oder die andre in ihren Tonarten die herrschende seyn ließen, ohne Rücksicht darauf, ob sie sich auf- oder abwärts bewege; und 2) daß sie damit in ihren Choral-Gesang eine bewunderswürdige Mannigfaltigkeit hinein brachten. Dieser Unterschied hatte eine Menge Eigenthümlichkeiten zur Folge, die keinesweges unter die willkührlichen Gesetze gehören, sondern sich auf die Natur der Musik gründen. Worin diese bestanden haben, wird zum Vorschein kommen, wenn wir die Tonarten einzeln durchgehen werden. Schon Kirnberger merkt an, und zwar ganz eigentlich in Bezug auf die Kirchen-Musik, daß die große Sexte Würde und Anstand mit sich führe, und die kleine mehr Weichlichkeit und Zärtlichkeit ausdrücke. Dieses muß inzwischen nicht so verstanden werden, als wäre die eine von authentischer und die andre von plagalischer Natur, indem die besondre Beschaffenheit der Sexte an sich hierauf keinen Einfluß hat. Wir werden eine Tonart mit der kleinen Sexte kennen lernen, die authentisch, und eine mit der großen, die plagalisch ist, und es werden sich noch zwey Tonarten finden, wo der Fall umgekehrt ist.

Die Reducirer haben es für eine ihrer wichtigsten Angelegenheiten gehalten, die große Sexte auszumerzen. Da es aber nicht in ihrer Gewalt stand, alle Folgen davon auszurotten, so haben sie ihren Zweck nur zum Theil erreicht. Man sage nicht, daß sie mit Ueberlegung und aus guten Gründen handelten. Denn einer von ihnen, Hiller, bekennt selbst, und es ist ohnedem bekannt genug, daß es einen Zeitpunct gegeben habe, da ein unglücklicher Schlendrian sich des Choralwesens bemächtigt hat. Es war der Schlendrian, welcher glaubte, eine Melodie in D moll müsse nothwendig die Vorzeichnung b haben; ohngefähr so, wie an manchen Orten der Schlendrian noch glaubt, daß ein Schluß in moll nothwendig die große Terz bekommen müsse. Alles was in jenem Zeitpunct geschehen ist, müssen wir mit mistrauischen Augen ansehen, und es stehet nicht nur Hillern, sondern einem jeden frey, der es zu thun vermag, eine Revision davon vorzunehmen. Daß Hillers Einsichten von dem kirchlichen Gebrauch der großen Sexte mangelhaft waren, ist aus

dem Umstand sehr wohl zu erklären, daß er als Operetten-Componist (als ein solcher verlebte er seine besten Jahre) sie nie anders hat gebrauchen können, als in so fern sie eine durchgehende Note ist; denn anders kommt sie in der Theater-Musik nicht vor. Es ist dieses nicht das einzige Merkmal, welches zu erkennen gibt, daß der Verfasser des Allgemeinen Choralbuches ursprünglich ein Operetten-Componist war. Z. B. bey der Melodie: Zion klagt mit Angst und Schmerzen — hat er als ein ächter Theater-Componist die Angst und Schmerzen durch Dissonanzen zu mahlen gesucht; ohne zu überlegen, daß in einem folgenden Verse die Worte: Zion, o du vielgeliebte —, dieselben Dissonanzen zugetheilt bekommen. Solche Mahlereyen kann wol ein geschickter Organist in einzelnen Fällen vornehmen; aber in ein Choralbuch gehören sie nicht. Uebrigens hat Hiller nicht alles selbst reducirt, sondern vieles so gelassen, wie er es bey seinen Vorgängern gefunden hatte; aber eine der besten Melodien aus dem Alterthum, die sich noch erhalten, und die Sebastian Bach in Schutz genommen hatte, hat er vorsätzlich reducirt, und ihr damit alle Kraft benommen, wie an seinem Orte gezeigt werden wird.

## III. Zweytes Natur-Gesetz.

### Die zwey Octaven in der Dur-Tonleiter.
### Die ionische und hypoionische Tonarten.

Die Choral-Melodien unsrer Vorfahren in unsern gewöhnlichen Dur-Tonarten zerlegen sich in zwey Classen, die im Character so sehr von einander verschieden sind, daß von ihnen die eine für authentisch, und die andre für plagalisch erklärt wurden. Man nannte sie ionisch und hypoionisch; nachdem nemlich nun einmal eingeführt worden war, den Kirchentonarten die Namen der alten griechischen Tonarten beyzulegen, welches von Rechts wegen nicht hätte geschehen sollen. Jedermann fühlt, daß z. B. die Kirchen-Melodien: Vom Himmel hoch da komm ich her — Ein' veste Burg ist unser Gott — Frölich soll mein Herze springen — Wie soll ich dich empfangen — Wachet auf ruft uns die Stimme — u. s. w. weit mehr Kraft und Stärke in sich haben, als z. B. solche Melodien: Schmücke dich o liebe Seele — Aus meines Herzens Grunde — Nun ruhen alle Wälder — O Lamm Gottes unschuldig — Christe du Lamm Gottes — Erleucht mich Herr mein Licht — u. s. w., deren Character nicht Stärke, sondern Anmuth und Lieblichkeit ist. Es ist aber unbefriedigend und unwissenschaftlich, sich blos auf das Gefühl zu berufen; es muß

muß etwas dargestellt werden können, woraus folgen muß, daß die eine Tonart so und die andere anders ist. Folgendes wird uns dazu behülflich seyn. Man denke sich die zwey Octaven eines Waldhorns, das vermöge des Mundstückes im wahren C steht, und zugleich einen Waldhornisten, der keine Virtuosenkünste kennt, und nur das blasen kann, was von Natur in seinem Instrumente liegt, wie etwa ein gewöhnlicher Postillon zu blasen pflegt. In der ersten Octave hat er nur die 4 Töne: c, e, g und $\bar{c}$ in seiner Gewalt, in der zweiten hingegen kommen alle Töne mit Leichtigkeit heraus. Ein solcher wird keine einzige von den eben angeführten ionischen Melodien blasen können; denn sie liegen alle in seiner ersten Octave. Man lasse ihn jetzt das Mundstück verändern, etwa ins F, und nun wird er jene hypoionische Melodien ohne Schwierigkeit blasen können; denn sie liegen in seiner zweiten Octave. Melodien also in Dur, die zur ersten Octave gehören, sind ionisch, und Melodien, die zur zweiten Octave gehören, sind hypoionisch; die einen authentisch, d. h. stark, männlich, prächtig; die andern plagalisch, d. h. weniger stark, weiblich, sanft, lieblich. Daß erstere mehr Stärke haben als letztere, kommt offenbar daher, daß in ihnen die Dominante eine Hauptrolle spielt, und Bewegungen über und unter sich leitet und regiert, die in der andern Gattung gänzlich wegfallen müssen. Unsre musicalische Schrift, so sinnreich sie auch ausgedacht ist, drückt bey weitem nicht alles aus, was in der Musik enthalten ist. Man kann z. B. den Ton A durch die Notenschrift nicht auf mehrerley Arten ausdrücken; aber derselbe Ton A, als Dominante von D dur, hat eine ganz andre Kraft, als A, die Secunde von G dur, um dieselben Töne, die sich um die Dominante bewegen, und gleichsam ihr Gefolge ausmachen, verlieren einen großen Theil ihrer Wirksamkeit, sobald sie eine andre Beziehung bekommen.

Vielleicht wird die Sache deutlicher, wenn man sie so ausspricht: Alle Dur-Stücke sind ionisch, zu denen füglich die Pauken geschlagen werden können; die andern, wo dieses nicht angeht, sind hypoionisch. Denn da die Pauke außer der Tonica nur die Dominante hören läßt, so folgt hieraus, daß in der andern, und daß diese stärkere Dominanten-Wirkung es ist, welche das Authentische von dem Plagalischen unterscheidet.

Es ist auch bemerkenswerth, daß obgleich Trompeten und Waldhörner keine Choral-Melodie von der ersten Octave ausführen können, wenn sie nemlich obligat blasen sollen, sie dennoch eigentlich nur zu solchen Stücken gesetzt werden, die zur ersten Octave gehören, nemlich zu Stücken in C oder D dur; da sie dann mit den wenigen Tönen, die sie in der ersten Octave in ihrer Gewalt haben, weit mehr Wirkung thun, als mit den andern Tönen, die sie in der zweiten Octave vollständig lie-





fern können. Ein Waldhorn, das eine Melodie von der zweiten Octave obligat bläset, hat ohngefähr die Wirkung einer Flöte, und Trompeten werden zu solchen Stücken nie gesetzt.

Es frägt sich nun, wie es mit solchen Melodien bewandt sey, die an beiden Octaven Antheil haben? In großer Anzahl waren diese bei den Alten nicht; denn sie liebten es sehr, die beiden Octaven aus einander zu halten, und fürchteten vermuthlich, daß deren Vermengung Characterlosigkeit zur Folge haben möchte. Indessen, wenn in einer Melodie die eine Octave offenbar die herrschende ist, so kann eine kleine Abschweifung in die andre ihren Character nicht wesentlich ändern. Die kraftvolle Melodie: Jesus meine Zuversicht — ist und bleibt ionisch, ob sie gleich zuletzt sich in die zweite Octave wendet; und die sanfte Melodie: In dulci iubilo — bleibt hypoionisch, wenn gleich darin einmal eine Stelle von der ersten Octave vorkommt. Wenn eine Dur-Melodie sich gleich Anfangs in der ersten Octave vestsetzt, so scheint ihrem ionischen Character dadurch kein Abbruch zu geschehen, wenn sie in der Folge mehr zur zweiten als zur ersten Octave zu gehören scheint. So wird z. B. die Melodie: Wach auf mein Herz — mit Recht zu den ionischen gezählt; und so auch die: Freu dich sehr o meine Seele — Nun lob mein Seel den Herrn. —

Die Alten setzten alle ionische Melodien in C, und die hypoionischen gewöhnlich in F; und die Eingeschränktheit der menschlichen Stimme macht es nothwendig, daß dieser oder doch ein ähnlicher Abstand zwischen den Tönen beobachtet werde. Eigentlich sollten die Melodien, welche die Alten in F setzten, nach ihrem Sprachgebrauch hypolydisch genannt werden; da sie aber, als zur zweiten Octave gehörig, mit den hypoionischen einerley Character haben, so wird es am zweckmäßigsten seyn, sie alle unter einen Namen zu fassen; um so mehr, da die lydische Tonart, auf welche sich die hypolydische bezieht, zu Luthers Zeiten nicht mehr im Gebrauch war.

Was hier von den zwey Octaven angeführt worden ist, bezieht sich nur auf die Dur-Melodien. Wir werden in der Folge sehen, daß bei den Moll-Melodien weder die erste noch die zweite Octave ausschließlich authentisch oder plagalisch ist. Bey diesen Melodien verläßt uns das Waldhorn, weil sie in ihm nicht liegen.

Sulzer erwähnt irgendwo ebenfalls der beiden Octaven im Choralgesang; nennt aber die erste plagalisch, und die zweite authentisch. Dieses ist ein Versehen; und auch das ist unzweckmäßig, daß er zwey Opern-Arien von Graun zur Erläuterung anführt. Vom Theater her kann nichts kommen, was die Kirchen-Musik irgend erläutern soll; und Graun wird uns in der Folge nützlichere Dienste leisten, wenn wir seine Behandlung eines gewissen Chorals besehen werden. Hiller sagt von

Sulzers Abhandlung vom Choral, sie sey eine der seichtesten in seinem ganzen Werke. Davon giebt er keinen Beweis, und sagt es eigentlich nur, weil Sulzer überhaupt den alten Tonarten das Wort redet. Aber wahr ist es, daß Sulzer manches unrichtig gesagt hat, und wir werden in der Folge noch ein Beyspiel davon zu bemerken haben.

An den ionischen und hypoionischen Melodien der Alten konnten die Reducirer nichts zu ändern finden, und diese beiden Tonarten existiren also noch in unsern Choralbüchern. Auch ist in neuern Zeiten manche schöne Melodie in beiden Gattungen gesetzt worden; und dennoch findet sich in einem Punct zwischen jetzt und ehemals ein bedeutender Unterschied. Nemlich diese beiden Tonarten sind eben so gut ein Eigenthum der weltlichen als der kirchlichen Musik. Nur war den Alten sehr viel daran gelegen, den kirchlichen Ton von dem weltlichen abgesondert zu erhalten, und sie fanden es daher zweckmäßig, ihnen bey Fertigung ihrer Choräle eine andere Behandlung zu geben, als bey der weltlichen Musik Statt zu finden pflegt. Es ist bekannt, daß es bey letzterer beynahe zu einem Gesetz geworden ist, daß eine Dur-Melodie zu allererst in die Quinte ausweichen müsse. Nicht nur findet man dieses in allen heutigen Compositionen, sondern die Lehrbücher stellen es als eine Vorschrift auf. Ein heutiger Cantor also, der ein Kirchenstück in Dur setzen will, hat nichts angelegeneres zu thun, als diese Ausweichung vor allen andern zu bewerkstelligen, und wegen der übrigen Ausweichungen hat er auch seine Vorschrift, die er Schritt vor Schritt befolgt. Nicht so die Cantoren zur Zeit der Reformation. Die Ausweichung in die Quinte benutzten sie allerdings mit; sie thaten es aber mit Maaße; und es war so wenig bey ihnen ein Gesetz, daß sie zuerst vorkommen müsse, daß sie vielmehr in den meisten Melodien erst nach andern, und oft gar nicht vorkommt. In folgenden bekannten Kirchen-Melodien erscheint sie theils spät, theils gar nicht: Allein Gott in der Höh sey Ehr — An Wasserflüssen Babylon — Aus meines Herzens Grunde — Es ist gewißlich an der Zeit — Herr Christ der ein'ge Gottessohn — Herr Gott dich loben alle wir — Herzlich lieb hab ich dich o Herr — Heut triumphiret Gottes Sohn — Jesus meine Zuversicht — Jesu nun sey gepriesen — In dulci iubilo — Vom Himmel hoch, da komm ich her — Nun bitten wir den heilgen Geist — Nun danket alle Gott — Die Seele Christi heilge mich — Wach auf mein Herz und singe — Nun lob meine Seel den Herrn — O Herre Gott dein göttlich Wort — O Lamm Gottes unschuldig — Werde munter mein Gemüthe — Schmücke dich, o liebe Seele — u. s. w.

In den Psalmen der reformirten Kirche sind 37 Melodien in diesen beiden

Dur-Tonarten gesetzt, und darunter sind nur zwölf, welche zuerst in die Quinte ausweichen, und bey vielen kommt es gar nicht vor.

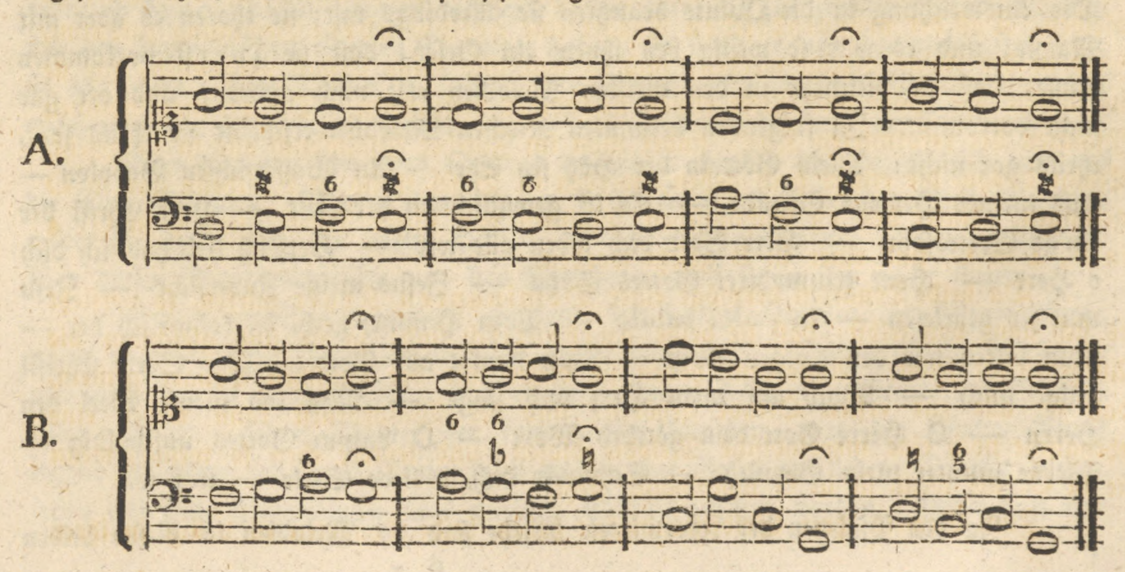
Wenn man sich bey diesen Tonarten einigen Zwang anthat, um eine Vermengung mit dem weltlichen Ton zu vermeiden, so hielt man sich vollkommen schadlos bey solchen Tonarten, die in der weltlichen Musik gar nicht existiren; denn alsdann war es gleichsam ein dringendes Gesetz, so bald als möglich in die Quinte auszuweichen, wie wir an seinem Orte sehen werden. In beiden Fällen wurde eine Collision zwischen den beiden Gattungen von Musik völlig vermieden.

Unter den reformirten Psalmen sind 17 ionisch, nemlich: Ps. 3. 21. 29. 32. 36. 42. 47. 52. 73. 81. 97. 105. 122. 133. 135. 138. und 150., und 20 hypoionisch, nemlich: Ps. 1. 25. 35. 43. 49. 54. 56. 60. 66. 75. 79. 84. 89. 99. 101. 119. 123. 124. 134. 140.

## IV. Viertes Natur-Gesetz.

### Ursprung der phrygischen und myxolydischen Tonarten.

Jeder Ton kann als die Dominante eines andern Tones angesehen werden, die sich hauptsächlich vermittelst ihrer Ober- und Unter-Secunde von ihrer Tonica abgesondert hat, und nun einen selbstständigen Ton bildet.



In Litt. A. ist E die Dominante von A moll, und in Litt. B. ist G die Dominante von C dur, und beide sondern sich auf verschiedene Arten so ab, daß ein Schluß erfolgt, mit welchem das Ohr vollkommen zufrieden ist. Ist die Absonderung geschehen, so können auf diesem Grunde eine Menge Modulationen gebaut werden, von denen jedoch das Ohr verlangt, daß sie nichts enthalten, was dem Character der ursprünglichen Tonica zuwider sey, und daß sie am Ende einen Schluß bekommen, welcher der Art der Absonderung gemäß ist, und gleichsam wieder an ihren Ursprung erinnert. In dem einen Fall entsteht eine phrygische, und in dem andern eine myxolydische Melodie.

Uebrigens aber, wenn gesagt wird, daß jeder Ton als Dominante eines andern Tones angesehen werden kann, so muß dieses, so bald auf eine solche Dominante wirklich sangbare Melodien gebaut werden sollen, gewissermaßen wieder eingeschränkt werden. Denn bey der phrygischen Tonart sind nur die tiefern Töne dazu geschickt, nemlich bey den Alten beständig der Ton E. In der Folge hat man auch Fis und G dazu angenommen, und höher als in G wird keine phrygische Melodie gesetzt. Die myxolydischen Melodien wurden am häufigsten in G gesetzt; doch gab es auch eine Gattung von höhern Melodien, die man in C setzte. Wenn man bey der phrygischen Tonart nur einen tiefern Ton als gültig annahm, so war dieses nicht darum, daß man unvermögend gewesen wäre, höhere Töne dazu zu brauchen (denn vermöge der Orgel-Temperatur konnte man, wenn man gewollt hätte, alle phrygische Melodien eine Quarte höher spielen), sondern es war der dieser Tonart eignen langsamen Bewegung angemessen, hauptsächlich in der Tiefe zu bleiben. Daß der myxolydischen Tonart eine geschwindere Bewegung zukommt, wird in der Folge gezeigt werden, und es war also keine Ursach vorhanden, für sie in Absicht auf Höhe und Tiefe etwas besonderes vestzusetzen. Die 19 myxolydischen Psalmen der reformirten Kirche findet man im Zürcher Psalmbuch alle in G gesetzt. Einige davon, die etwas hoch gehen, werden in Basel theils in F, theils gar in D gesungen. Unter den 18 Schützischen Psalmen von dieser Tonart sind 9 in G, 4 in F, 4 in C, und einer in B gesetzt worden.

Da beide Tonarten vermöge einer Dominanten-Kraft wirken, so versteht es sich ganz von selbst, daß sie beide authentisch sind; ja sie sind gleichsam die Authenticität selbst. Ausserdem haben sie dieses mit der ionischen Tonart gemein, daß sie alle zur ersten Octave gehören; und der Waldhornist kann weder eine phrygische noch eine myxolydische Melodie blasen; und letztere eben so wenig, wenn sie in C, als wenn sie in G myxolydisch steht.

Zum Beweis ihrer Selbstständigkeit haben beide Tonarten es völlig in ihrer

Gewalt, ihre Dominanten-Eigenschaft abzulegen, oder nach dem gewöhnlichen Ausdruck sich reduciren zu lassen; aber alsdann verlieren sie einen großen Theil ihrer Kraft, und die eine wird so gar ganz plagalisch. Wir wollen dieses sogleich mit der phrygischen Melodie erläutern: Wenn sich die Seel vom Leibe trennt. — (Anh. No. 1.)

No. 1. ist die Melodie, wie sie von Herrn Kittel ächt phrygisch gesetzt wird; und No. 2. ist dieselbe Melodie reducirt, wie sie im Choralbuch der Brüdergemeine steht. In No. 1. ist G phrygisch die Dominante von C moll, und alle Wendungen der Melodie sind dieser ursprünglichen Tonica gemäß. In No. 2. hat die Tonart ihre Dominanten-Eigenschaft abgelegt, und hat damit einen Theil ihrer Kraft verloren; sie ist nemlich in diesem Falle in eine hypoionische Melodie verwandelt worden, d. h. in eine Dur-Melodie von der zweiten Octave, die folglich plagalisch ist.

Dieses ist nun die gewöhnliche Art, wie die phrygischen Melodien reducirt werden; es wird sich aber in der Folge zeigen, daß sie nur in gewissen Fällen, die sich genau bestimmen lassen, eine eigentliche Reduction genannt werden kann. In andern Fällen, da nemlich das Reduciren untadelhaft ist, ist es sehr zweckmäßig, beide Gattungen, das Reducirte und das Unreducirte mit einander abwechseln zu lassen, und zwar ersteres vorauszuschicken, damit letzteres seine Kraft um so nachdrücklicher äussere. Dieses thut Graun mit vieler Einsicht in den phrygischen Choral: Du dessen Augen flossen — auf folgende Art: (Anh. No. 3.)

Die Melodie hebt bei A, in Es dur an, ohne daß die Tonart sogleich ihre Dominanten-Eigenschaft annimmt; dieses geschiehet erst bey der Wiederholung bey B; und zum Schluß bey C und D wird genau dieselbe Weise beobachtet.

Etwas anders verhält es sich mit der myxolydischen Tonart; sie wird in jedem Fall durch das Reduciren ganz plagalisch, und kommt daher um ihre ganze Kraft; vorausgesetzt nemlich, daß die Reduction vollständig ist. Die Melodie: Veni creator spiritus — wird dieses erläutern. (Anh. No. 4. und 5.)

No. 4. ist die Melodie, wie sie unreducirt in der Brüdergemeine gesungen wird (und die Art, wie sie Sebastian Bach zu spielen pflegte, stimmt im Ganzen damit überein), und No. 5. ist die Art, wie sie Hiller auf G dur reducirt hat, und zwar, wie er selbst erzählt, mit Bedacht, und in der Meinung, dem Choralgesang damit einen wirklichen Dienst zu erweisen. Es sind hiebey zwey Dinge unbegreiflich: 1) daß Hiller nicht selbst bemerkt hat, daß er damit der Melodie alle Kraft benahm; und 2) daß irgend eine Kirchgemeine, welche gewohnt war, die Melodie unreducirt zu singen, sich die Hillerische Veränderung hat können gefallen

lassen. Von der Brüdergemeine ist es wenigstens gewiß, daß sie sich dieselbe nicht würde gefallen lassen; und es wird niemanden einfallen, jemals einen Versuch dazu zu machen. Es gehört ohnedem viel Sorgfalt dazu, eine gute hypoionische Melodie zu setzen, nemlich so, daß sie durch Anmuth ersetze, was ihr nothwendigerweise an Kraft gebricht; eine reducirte myxolydische Melodie ist am wenigsten dazu geeignet, dadurch daß sie hypoionisch wird, zugleich anmuthig zu werden (ein Beyspiel davon ist die ebenangeführte Melodie, welche so steif und unbiegsam ist als möglich); und vollends für eine Gemeine, welche lange gewohnt gewesen ist, die kraftvolle Schönheit der einen Gattung zu genießen, muß es ganz unerträglich seyn, durch die andere Gattung diese Schönheit so jämmerlich verkrüppelt zu sehen. Die Melodie in ihrer ächten Gestalt gehört unter diejenigen, welche die Italiäner Gesänge di prima intenzione nennen, die nemlich nicht gleichsam Zeile vor Zeile zusammengenähet sind, sondern die in der Seele des Componisten mit allen ihren Theilen auf einmal entstehen; statt daß die Hillerische Verwandlung davon ein verunglücktes Genähe ist von lauter ungleichartigen Lappen. (S. Rousseau's Dictionaire de Musique bey dem Artikel: di prima intenzione.) Es ist höchst sonderbar, daß da die Choralkunst die einzige Kunst ist, deren Ausübung die Religion positiv gebietet, und die einzige, für welche alle Menschen, sie mögen civilisirt seyn oder nicht, Fassungskraft besitzen (denn es werden sehr wenige seyn, die nicht auf irgend eine Art sich an den Choralgesang mit anschließen können), sie zugleich auch die einzige ist, bey der so viele Mißgriffe Statt finden. Hiller rügt deren eine große Menge, und ist selbst nicht frey davon. Bey der weltlichen Musik wird man so etwas nicht gewahr; nur die Kirche hat von je her das Schicksal gehabt, von Zeit zu Zeit, so wie in andern Stücken, so auch hierin, sich leidend verhalten, und eine Menge Mißhandlungen sich gefallen lassen zu müssen. Daraus folgte aber nicht, daß sie dazu schweigen muß; es ist auch Thatsache, daß sie nicht schweigt; sie klagt darüber, und zwar vermittelst der Frage, deren Erörterung der Gegenstand des gegenwärtigen Aufsatzes ist.

Es sind nemlich diese beiden Tonarten, die phrygische und die myxolydische, ein Eigenthum der Kirchenmusik. Nur ist es Schade, daß der Zufall es so gefügt hat, daß zur Erläuterung, von der einen Tonart weit weniger allgemein bekannte Melodien angeführt werden können, als von der andern. Es würde uns sonst geläufig seyn, die eine wie die andre hochzuhalten; statt daß jetzt eigentlich nur die eine, nemlich die phrygische, vermöge des von Kindheit auf empfangenen Eindrucks, sich uns ohne weitere Zergliederung in ihrer ganzen Kraft zeigt. Aber nicht nur in der einen, sondern auch in der andern, trägt der Einfluß der gewesenen Tonica
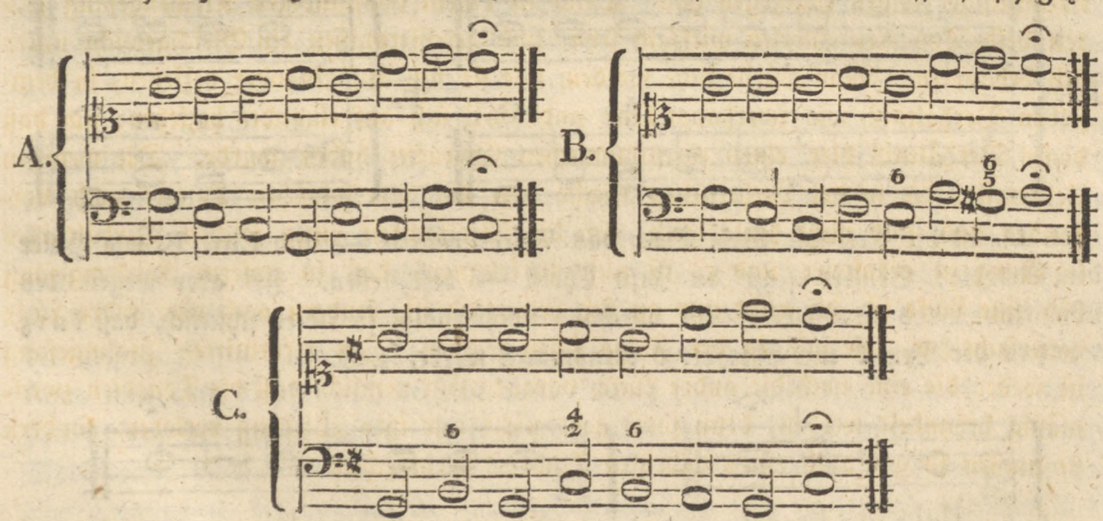
auf alle Bewegungen der Dominante das Gepräge des Geheimnisses; der Gesang wird gleichsam durch ein unsichtbares Wesen geleitet, welches ihm zwar oft gestattet, sich innig mit ihm zu vereinigen (denn die Dominante steigt nicht selten zur Tonica empor), ihm aber bald wieder gebietet, seiner Unterwürfigkeit eingedenk zu seyn, und sonderlich zum Schluß sich in einer ehrerbietigen Entfernung zu halten. Von der phrygischen Tonart erhellt dieses sogleich, wenn man die bekannten Melodien erwägt: Ach Gott wie Noth ist dem Menschen sein Selbsterkenntniß — Erbarm dich mein o Herre Gott — Mitten wir im Leben sind — Aus tiefer Noth schrey ich zu dir — Christus der uns selig macht — Als Jesus an dem Kreutze stund — O Haupt voll Blut und Wunden — u. s. w. In so fern diese Melodien in E phrygisch gespielt werden, müssen alle Wendungen und Ausweichungen von der Art seyn, wie sie in A moll vorkommen können, weil E die Dominante von A ist; und dieses trift auch bei jenen Melodien zu. Von der innern Organisation der myxolydischen Tonart wird in zwey folgenden Abschnitten ein mehreres vorkommen, da diese Tonart heut zu Tage bey weitem nicht so bekannt ist, als die phrygische; ein Umstand, der mehr als alles übrige den unbegreiflichen Schlendrian beurkundet, in welchen in einem gewissen Zeitraum das Choralwesen hineingerathen ist, und welcher ihm so nachtheilige Folgen zugezogen hat. Denn in einem vollständigen Kirchengesang sollten beide Tonarten einerley wirksam seyn, und gewissermaßen ein Gleichgewicht unter sich behaupten. Man würde inne werden, wie sie sich auf einander beziehen, in demselben Verhältniß, wie überhaupt Dur und Moll sich auf einander beziehen; nur daß dieses Verhältniß hier einen eigenthümlichen Character haben würde. Die wenigen Ueberreste, die in der Lutherischen Kirche von der myxolydischen Tonart noch vorhanden sind, sind nicht hinlänglich, um die Wirksamkeit eines solchen Verhältnisses in Gang zu erhalten; und es ist nicht zu leugnen, daß in unserm Kirchengesang hier eine Lücke ist, die nicht nur an sich bedeutend ist, sondern noch eine andre Lücke verursacht hat, wie wir in der Folge sehen werden. Im reformirten Psalmgesang ist weder die eine noch die andre Lücke, vorausgesetzt nemlich, daß die Tonarten zweckmäßig behandelt werden; denn sonst geht nicht nur ihre Wirkung verloren, sondern sie müssen so gar auch einen widrigen Eindruck verursachen.

---

## V. Folgen des dritten Natur-Gesetzes für die myxolydische Tonart insbesondere.

Die myxolydische Tonart ist zwar keinesweges gänzlich verdrängt worden (denn selbst Hiller hat nicht alles reducirt, indem er manches so ließ, wie er es bey seinen Vorgängern gefunden hatte, wahrscheinlich ohne deutlich zu wissen, daß es myxolydisch sey, z. B. die Melodien: Gott sey gelobet und gebenedeyt — Ach wir armen Sünder —), sie ist aber doch im Ganzen so unbekannt, daß es nöthig seyn wird, noch etwas von ihren Eigenthümlichkeiten anzuführen. Sie haben, wie bey der phrygischen, alle ihren Grund in ihrer Dominanten-Eigenschaft. Ich nehme dabey den Ton G an, in welchem die Alten die meisten ihrer myxolydischen Melodien zu setzen pflegten. Die Anwendung auf die Melodien in C wird sich von selbst machen.

1) Da die Absonderung der Dominante hauptsächlich vermittelst der Untersecunde F geschiehet, so ist dieser Ton F darin herrschend, und muß öfters gehört werden. Sonderlich ist es schicklich, daß er bald zu Anfang der Melodie vorkomme, um deutlich anzukündigen, daß sie nicht aus G dur, sondern aus G myxolydisch gehe.
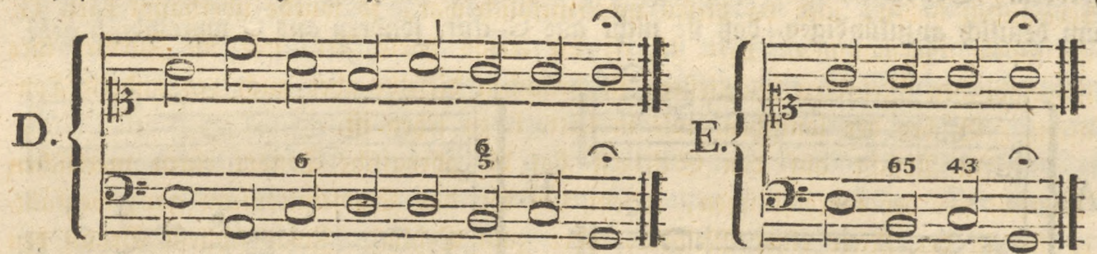



Lit. A. ist die Art, wie die Melodie: Gelobet seyst du Jesu Christ — im Choralbuch der Brüdergemeine anfängt. Sie ist der myxolydischen Tonart nicht entgegen, kündigt sie aber doch nicht deutlich an; dieses geschiehet besser in Litt. B., welches von Sebastian Bach entlehnt ist. Viele spielen diese Zeile so wie bey Litt. C., wodurch die Melodie völlig auf G dur reducirt wird. Es haben manche
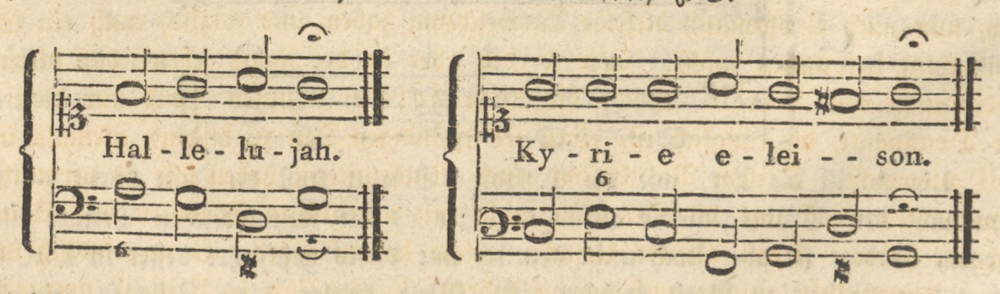
geglaubt, daß es blos die Armuth der alten Choral-Musik sey, welche das Fis in der myxolydischen Tonart ausschließe, und Hiller spricht sogar von einem gewissen Eigensinn, den die Alten in Ansehung des Fis ausgeübt haben sollen. Aber hier waren weder Armuth noch Eigensinn im Spiel, sondern die Natur der Tonart erfordert es, daß der Ton F mit Nachdruck vernommen werde, um kenntlich zu machen, daß der Ton G hier nicht Tonica sondern Dominante sey. Und dann ist

2) Der Ton Fis in der myxolydischen Tonart so wenig ausgeschlossen, daß es vielmehr eine eigene Schönheit ist, wenn er zuweilen darin vorkommt. Denn die Dominante richtet sich in allem nach der ursprünglichen Tonica, und so gut E dur in G dur ausweichen kann, eben so gut muß auch G myxolydisch diese Ausweichung haben können. Z. B. die zweite Zeile in der Melodie: Gelobet seyst du Jesu Christ — ist eine förmliche Ausweichung aus G myxolidisch in G dur. Da aber

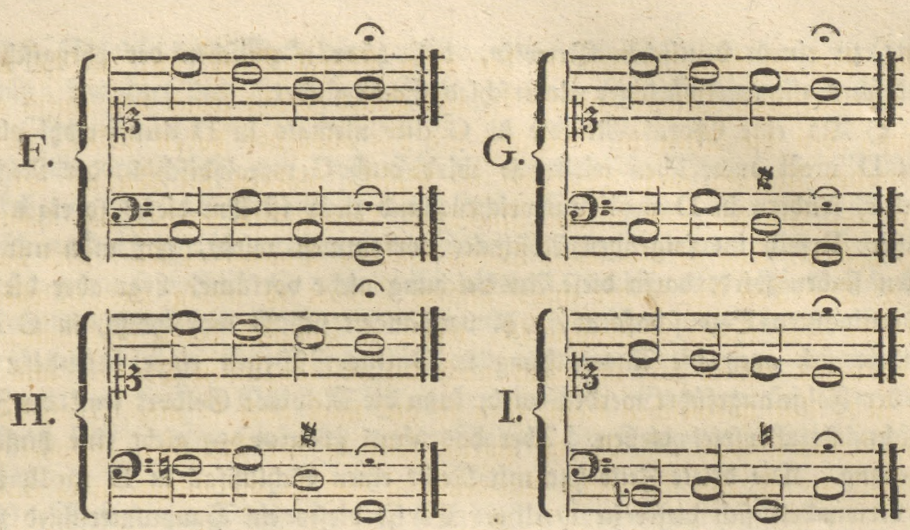
3) der Schluß einer Melodie billig nicht wie eine Ausweichung klingen soll, so ist es schicklich, wenn es angeht, diesen Schluß nicht mit dem Subsemitonio Fis, sondern mit F zu machen.




Litt. D. ist die Art, wie Seb. Bach das Veni creator — und Litt. E. wie Hiller die Melodie: Gelobet seyst du Jesu Christ — beschließen. Ist aber wegen des Wohlklangs das Subsemitonium durchaus nothwendig, so ist es schicklich, daß kurz vorher der Ton F mit Nachdruck vernommen werde, z. B.




Es scheint aber, daß schon die Alten beym Schluß ihrer myxolydischen Melodien es nicht sehr genau genommen haben.




Man kann sich vorstellen, daß wenn auch die Componisten den Schluß wie bey Litt. F. machten (und so sollte er eigentlich seyn) zwar ein Chor von geübten Sängern ihn richtig treffen würden; aber eine Kirchengemeine wird ihn bald in Litt. G. verwandelt haben; und da dieses unvermeidlich war, so wurde überhaupt Litt. G. als gültig angenommen. Litt. H. ist die etwas harte Art, wie die Zürcher ihre myxolydischen Melodien beschließen; sie brauchen dieselbe aber auch bey andern Tonarten, z. B. bey der ionischen, wie in Litt. I. zu sehen ist.

In Absicht auf den Schluß hat die phrygische Tonart einen merklichen Vortheil vor der myxolydischen, indem bey ihr das Subsemitonium ganz wegfällt, es sey in der Mitte einer Melodie, oder zum Schluß. Zwar schließt Graun den Choral: Du dessen Augen flossen — mit dem Subsemitonio; aber nothwendig zum Wohlklang war dieses nicht, und es ist offenbar, daß es sonst nicht gewöhnlich ist. Man wird hier vielleicht einwenden, daß da sich die Dominante in allem nach der ursprünglichen Tonica richtet, und A moll sehr füglich in E moll ausweichen kann, nun auch E phrygisch dieselbe Ausweichung haben, und folglich auch ein Subsemitonium bekommen müsse. Wir werden aber in der Folge sehen, daß diejenige Modification von A moll, welche die Alten äolisch nannten (und nur diese hat eine Dominante, die tauglich ist, einen selbstständigen Ton zu bilden) niemals in E moll ausweicht. Diesem Nichtdaseyn eines Subsemitonii haben wir es vermuthlich zu verdanken, daß uns die Reducirer nicht mit phrygischen Melodien aus E moll beschenkt haben. Denn dieselbe Ursach, welche darauf führte, G myxolydisch in G dur zu verwandeln, müßte auch darauf führen, E phrygisch in E moll umzugestalten. Aber auf diese Art die phrygische Tonart zu reduciren, ist noch keinem ein-

gefallen; zu einem deutlichen Beweise, daß hierin zwischen der phrygischen und myxolydischen ein merkwürdiger Unterschied Statt findet.

4) Da eine Choral-Melodie in C dur niemals in D dur, wohl aber sehr gern in D moll ausweichen wird: so wird auch G myxolydisch in der Regel nicht in D dur, sondern in D moll ausweichen; und zwar ist ihm dieses so eigen (wovon die nähere Ursach im folgenden Abschnitt vorkommen wird), daß man nur wenige Melodien finden wird, darin diese Ausweichung nicht vorkäme. Legt aber die Tonart ihre Dominanten-Eigenschaft ab, d. h. verwandelt sich G myxolydisch in G dur, so verwandelt sich auch die Ausweichung in D dur. Wegen einer besondern Ursach, die in der Folge angeführt werden wird, kann die Melodie: Gelobet seyst du J. C. — hier nicht als Beyspiel dienen. Aber das Veni creator — giebt eine hinlängliche Erläuterung. Die dritte Zeile hat mit Recht einen Schlußfall in D moll, und bey Hiller verwandelt sich dieser in D dur. Es ist dieses ein Hauptunterschied zwischen G myxolydisch und G dur. Die Ausweichung geschieht eben sowohl auf- als abwärts; aber bey den Melodien in C myxolydisch, kann die Ausweichung in die Quinte moll, d. h. in G moll, nur abwärts geschehen.

5) Ein andrer Unterschied zwischen G myxolydisch und G dur besteht darin, daß keine Choral-Melodie in G dur eine Ausweichung in F dur haben wird; welche aber bey G myxolydisch nichts seltenes ist; nicht nur, weil sie der ursprünglichen Tonica angemessen ist, sondern auch, weil dadurch die Unter-Secunde mit desto größerm Nachdruck geltend gemacht wird.

6) Die Ausweichung in A moll hat G myxolydisch mit G dur gemeinschaftlich; aber nicht wegen einer angeblichen Verwandtschaft zwischen beiden Tönen, sondern weil die Tonica C dur diese Ausweichung liebt.

7) Es findet sich noch ein merkwürdiger Unterschied zwischen G myxolydisch und G dur. Nemlich G dur ist vermöge seiner Dur-Eigenschaft mit E moll sehr nahe verwandt; aber der Grad der Verwandtschaft zwischen G myxolydisch und E moll ist so entfernt, daß man ihn so aussprechen muß: In so fern eine Choral-Melodie in C dur eine Ausweichung in E moll haben kann (welches allemal ein sehr seltener Fall seyn wird), in so fern kann auch eine Melodie in G myxolydisch in E moll ausweichen. Die Thatsache ist folgende: Die Alten konnten überhaupt vermöge ihrer Orgel-Temperatur niemals in E moll ausweichen; aber auch bey den Melodien in C myxolydisch, wo eine Schwierigkeit dieser Art nicht vorhanden war, findet man eben so wenig eine ähnliche Wendung. Eben dieses ist auch der Fall bey den Melodien, die Schütz und Seb. Bach in G myxolydisch setzten; aber von jedem findet sich ein Beyspiel von einer Ausweichung aus C myxolydisch in A

moll. Die Melodie von Bach wird weiter unten angeführt werden; hier ist die von Schütz: Jauchzet dem Herrn alle Welt — (man bemerke die mit * bezeichnete Stelle). (Anh. No. 6.)

8) Es frägt sich nun, wie sich die myxolydische Tonart, in Absicht auf Ausweichungen, zur phrygischen verhalte? Die Thatsache ist: Weder G myxolydisch noch D dorisch weichen jemals in E phrygisch aus, aber E phrygisch weicht sehr gern sowohl in G myxolydisch als in D dorisch aus. Fände sich hievon in den Tonarten selbst kein hinlänglicher Grund, so müßte man die Thatsache von einem willkührlichen Gesetz herleiten; und alsdann hätte man zu untersuchen, warum man ein solches Gesetz beliebt haben möchte. Es wird sich aber in der Folge zeigen, daß so etwas wirklich in der Natur der Tonarten selbst seinen guten Grund hat.

9) Nach dieser Ansicht der merkwürdigsten Eigenschaften der myxolydischen Tonart (die jedoch hier noch nicht alle aufgezählt sind), wird es dienlich seyn, zu sehen, wie sie sich alle durch die Art bestätigen, wie Sebastian Bach diese Tonart zu behandeln pflegte; in folgenden Melodien: Warum sollt ich mich denn grämen — Gott sey gelobet und gebenedeyet — Christus ist erstanden — Die Nacht ist kommen — Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld — (Anh. No. 7 bis 11.)

10) Diese Muster von Sebastian Bach geben uns an die Hand, wie folgende Beyspiele aus dem Alterthum behandelt werden müssen: Christ unser Heil — O Vater der Barmherzigkeit — Lobsinget Gott mit Freuden viel — Ach unser Vater, der du bist — Lobsing heut o Christenheit — Gott wolln wir loben — (Anh. No. 12 bis 17.)

Letztere Melodie wurde ums Jahr 1722 von den Exulanten aus Mähren nach Herrnhut gebracht, und ist seitdem einer der feyerlichsten Gesänge der Brüdergemeine. Man kann sie einzig in ihrer Art nennen; denn sie ist vermuthlich die einzige Melodie in C myxolydisch, die jetzt in der protestantischen Kirche gesungen wird, indem die paar, die man noch von Sebastian Bach hat, wenigstens im Hiller-

*) Man wird vielleicht fragen, ob die Schützische Melodien, die ich hier anführe, dieselbe Begleitung haben, die ihnen Schütz selbst gegeben hat. Ich kann hierauf nur dieses antworten: daß ich ihnen genau dieselbe Begleitung gebe, die mir vom seligen Hof-Organisten Kirsten in Dresden mitgetheilt worden ist. Sie ist den Kirchentonarten vollkommen angemessen und dieses ist mir genug. Gelegentlich will ich hier noch bemerken, daß der selige Hof-Organist Kirsten meine Bemerkungen über Hiller's Choralbuch, die in der Folge vorkommen werden, gelesen, und mich sehr aufgemuntert hat, sie öffentlich bekannt zu machen.

schen Choralbuch nicht befindlich sind, und in der reformirten Sammlung diese Gattung ganz fehlt.

11) Noch ist hier eine merkwürdige Eigenthümlichkeit der myxolydischen Tonart anzuführen, die wir erst durch ein paar Beyspiele von Sebastian Bach erläutern wollen: Dies sind die heilgen zehn Gebot — Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott — (Anh. No. 17 und 18.)

Zuerst muß ich wegen der mit A. und B. bezeichneten Stellen eine Bemerkung beybringen. Bey A scheint eine Ausweichung aus C myxolydisch in A phrygisch zu seyn, welches einer unter 8) gemachten Bemerkung dem Ansehen nach widerspricht. Aber man nahm in der phrygischen Tonart nur tiefere Melodien an, nemlich E phrygisch, und A phrygisch war ein Unding. Bei B ist eine Ausweichung in A moll s. unter 7) die in beiden Melodien mit * bezeichneten Stellen sind eine Einmischung des plagalischen, die man bey den Alten öfters findet, z. B. in den Melodien: Auf diesen Tag bedenken wir — Veni creator spiritus — (Anh. No. 20. und 21.)

Es wird hievon mehr vorkommen, wenn wir die hypomyxolydische Tonart betrachten werden. Uebrigens ist das Fis in der vierten Note des Böhmischen Veni creator — ausdrücklich vorgezeichnet, womit aber keinesweges eine Reduction der Melodie auf G dur verbunden ist, wie der Augenschein zeigt.

12) Der Gebrauch der myxolydischen Tonart ist in der Kirche sehr alt. Der Pabst Gregor der erste, der bekanntlich ein großer Beförderer des Choral-Gesanges war, so daß dieser Gesang von ihm die Benennung des Gregorianischen erhalten hat (vielleicht mit darum, weil so lange die Latinität des gemeinen Volkes irgend rein war, kein Choral-Gesang möglich war, in dem Sinn nemlich, wie wir ihn jetzt nehmen, da alle Sylben gleich schwer oder doch beinahe gleich schwer angenommen werden, welches die Prosodie der ächten lateinischen Sprache schlechterdings nicht gestattet, zu Gregors Zeiten aber die Sprache so ausgeartet war, daß alle Regeln der Prosodie außer Acht gelassen werden konnten) — dieser Pabst muß die Kraft der Dominante wohl gekannt haben. Der übrigens sehr einfache myxolydische Gesang: Grates nunc omnes reddamus Domino — der von ihm herrührt, und in der Evangelischen Kirche noch nicht außer Gebrauch gekommen ist, muß in seinen Litaneyen blos vermöge seiner Dominanten-Kraft von großer Wirkung gewesen seyn, zumal wenn derselbe von vielen Stimmen gesungen wurde. Er fängt mit der Unter-Secunde an, wovon die Ursach in einem folgenden Abschnitt bemerkt werden wird. (Anh. No. 22.)

Auch die phrygische Tonart muß sehr frühzeitig in der Kirche in Gebrauch

gekommen seyn; denn wenigstens die schöne Melodie: Christus der uns selig macht — (Patris sapientia) ist uralt; doch aber vielleicht nicht älter, als die eben angeführte, wegen des Umstandes, daß die erste Sylbe in sapientia kurz ist, und kein römisches Ohr es vertragen haben würde, sie lang behandelt zu finden, daß in uralten Zeiten eigentlich nur die myxolydische und phrygische Tonarten in der Kirche gebraucht, und die übrigen Tonarten der weltlichen Musik überlassen wurden, bis man nach und nach ausfand, wie letztere auch für die Kirche brauchbar gemacht werden konnten. Bey dem damaligen allgemeinen Hang zum Mönchsleben müssen diese beiden Tonarten etwas sehr anziehendes gehabt haben; und in einem Kloster eine ionische Melodie zu singen, wurde vielleicht gar für eine Unschicklichkeit gehalten. Wenn man vollends annimmt, daß damals blos die Melodien ohne Begleitung gesungen wurden, so konnte die Dominanten-Kraft dieser Tonarten gewissermaßen die Stelle der Harmonie vertreten.

## VI. Viertes Natur-Gesetz.

### Doppelter Ursprung der myxolydischen Tonart.

Als wir im vierten Abschnitt die Dominante von A moll betrachteten, war es nicht unumgänglich nothwendig, vorauszunehmen, daß darunter die besondre Modification von A moll verstanden werden müsse, welche die Alten A äolisch nannten. Jetzt aber, da etwas von D moll zu sagen seyn wird, ist es nöthig anzumerken, daß hier diejenige Modification davon zu verstehen ist, welche von den Alten D dorisch genannt wurde. Sie hat nemlich in ihrer Tonleiter die große Sexte. Vermöge dieser großen Sexte hat ihre Unter-Dominante G die große Terz, und wird dadurch tauglich, sich abzusondern, und einen selbstständigen Ton zu bilden, auf folgende Art:

Hiemit haben wir wieder G myxolydisch. Nemlich in demselben Sinn, wie man etwa sagen könnte: Eine Melodie in E phrygisch ist im Grunde eine Melodie in

A aeolisch, die mit der Ober-Dominante anfängt und schließt — könnte man auch sagen: Eine Melodie in G myxolydisch ist im Grunde eine Melodie in D dorisch, die mit der Unter-Dominante anfängt und schließt. Aber eine solche Definition wäre nicht erschöpfend; denn es ist eben so wahr, daß eine solche Melodie von der Ober-Dominante von C ionisch hergeleitet werden muß. Wir werden in der Folge sehen, daß obige Definition der phrygischen Tonart eben so wenig erschöpfend und folglich untauglich ist. Indessen als halbe Definition betrachtet, ist sie in beiden Fällen brauchbar; wir haben hier wieder die myxolydische Tonart; und alle ihre Eigenthümlichkeiten, nemlich die Ausweichungen 1) in D moll, 2) in C dur, 3) in A moll, 4) in F dur, und 5) die Abneigung in E moll auszuweichen, sind eben so gut der ursprünglichen Tonica angemessen, wenn man D dorisch als diese Tonica annimmt, als wenn C ionisch diese Tonica ist; ja die Eigenschaft No. 5. stammt von D dorisch her, indem C ionisch ganz wohl in E moll ausweichen kann; wiewohl dieses bey einer Choral-Melodie allemal etwas seltenes seyn wird. (Ich wiederhole dieses hier darum, weil mir kein Beyspiel davon vorgekommen ist, nemlich in neuern Choral-Melodien; denn in den alten war es ohnedem unmöglich). Oder man verändre den Gesichtspunct, und betrachte die dorische und myxolydische Tonarten als Zweige eines gemeinschaftlichen gleichsam unsichtbaren Stammes: so haben wir hier wieder ein geheimnißvolles Wesen, welches den Gesang in diesen beiden Tonarten zum Kirchengesang erhebt, und wovon bey der weltlichen Musik keine Anwendung Statt findet. Beide Tonarten besitzt die Kirche ausschließlich, und hat ein Recht, von ihren Dienern zu verlangen, daß dieser Besitz aufrecht erhalten, und geltend gemacht werde.
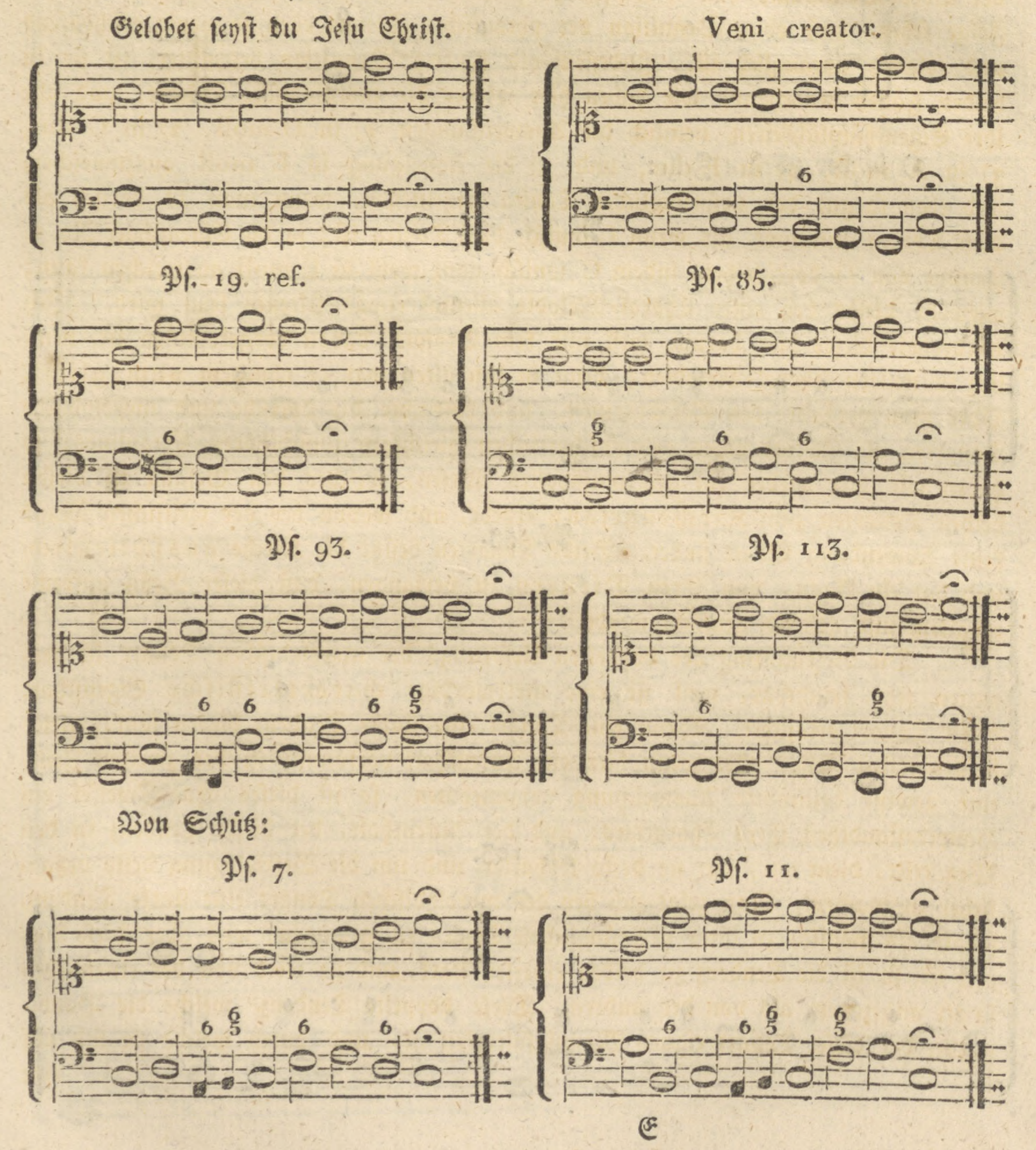
Die Betrachtung des doppelten Ursprungs der myxolydischen Tonart ist deswegen sehr fruchtbar, weil sie eine merkwürdige characteristische Eigenschaft dieser Tonart erläutert. Wenn eine Tonart eine starke Tendenz blicken läßt, gleich in der ersten Zeile, oder wenn hier ein Aufenthalt vorkommt in der zweiten Zeile, eine gewisse bestimmte Ausweichung vorzunehmen, so ist dieses ohne Zweifel ein Hauptbestandtheil ihres Characters; und der Aufenthalt, der dieser Tendenz in den Weg tritt, dient nur, um sie desto lebhafter, und um die Befriedigung desto behaglicher zu machen. Nun zeigt sich bey der myxolydischen Tonart eine starke Tendenz, sobald als möglich zu ihrer ursprünglichen Tonica zu gelangen; weil aber diese doppelt ist, so ist die Tendenz zu beiden einerley stark, und sie wird von der einen eben so oft angezogen, als von der andern. Diese doppelte Tendenz, welche die Hauptquelle, der dieser Tonart eignen Mannigfaltigkeit ist, und durch welche sie sich auf

eine

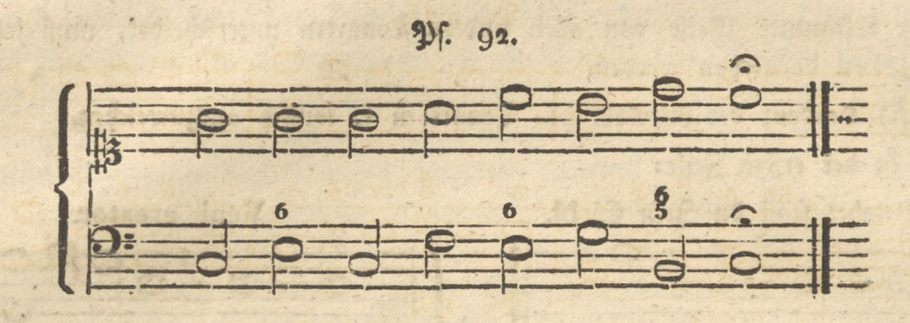
eine sehr bestimmte Weise von allen andern Tonarten unterscheidet, muß jetzt mit Beyspielen dargethan werden.

A) Tendenz der mixolydischen Tonart in C ionisch auszuweichen.

1) in der ersten Zeile:

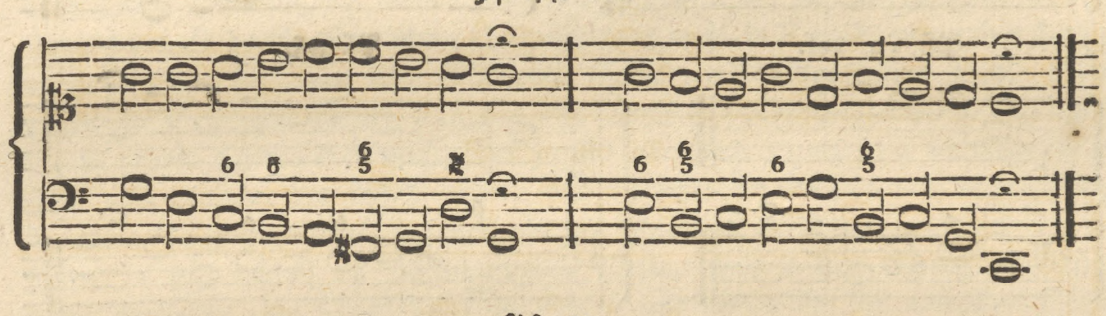


Pſ. 92.

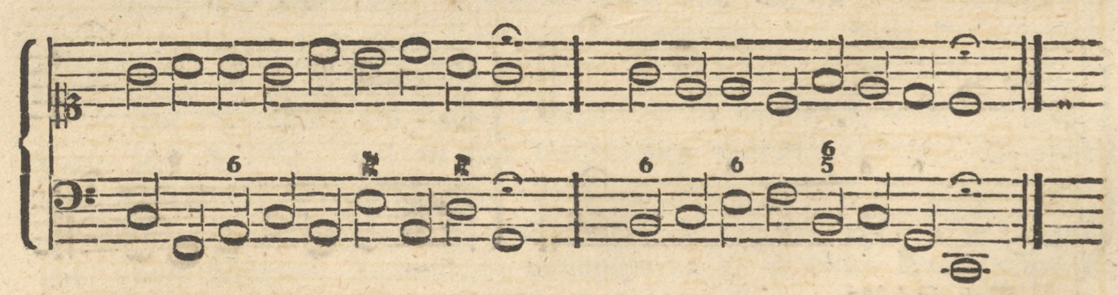


a) in der zweiten Zeile:
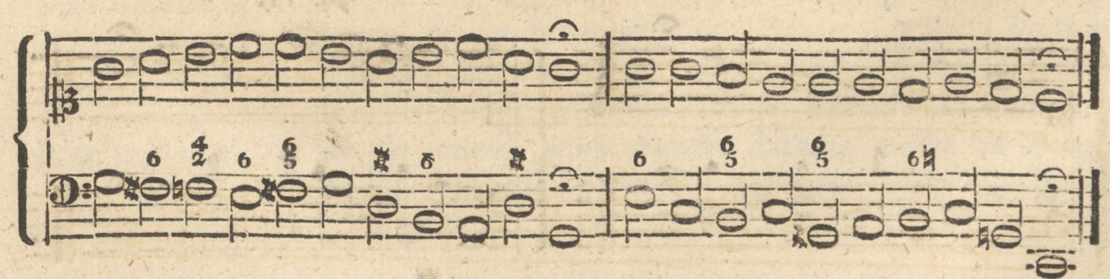
Pſ. 44. ref.

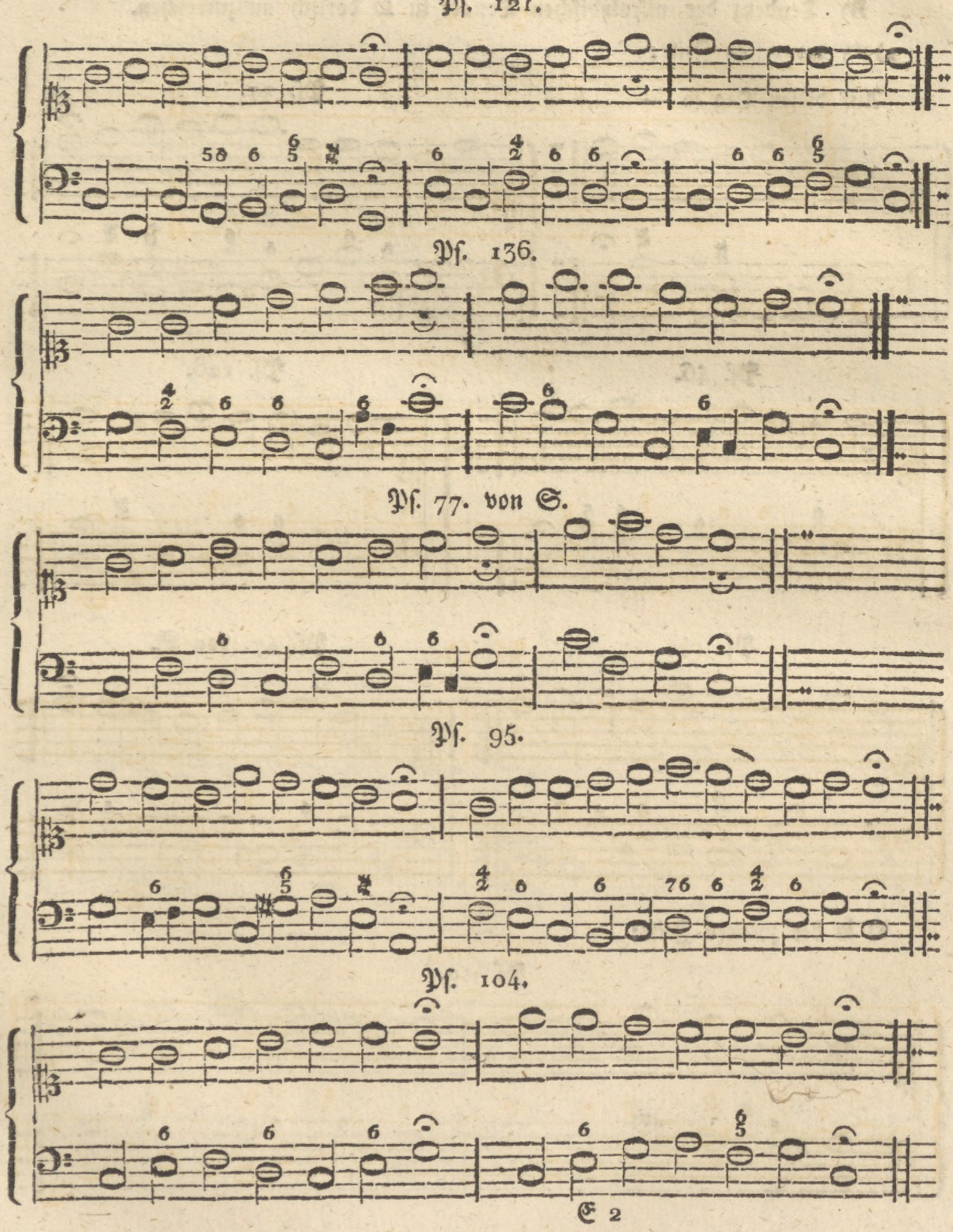


Pſ. 58.

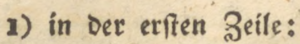


Pſ. 103.




Ps. 121.
Ps. 136.
Ps. 77. von S.
Ps. 95.
Ps. 104.

B) Tendenz der mixolydischen Tonart in D dorisch auszuweichen.



1) in der ersten Zeile:

Auf diesen Tag so —

Ps. 27.

Ps. 46.

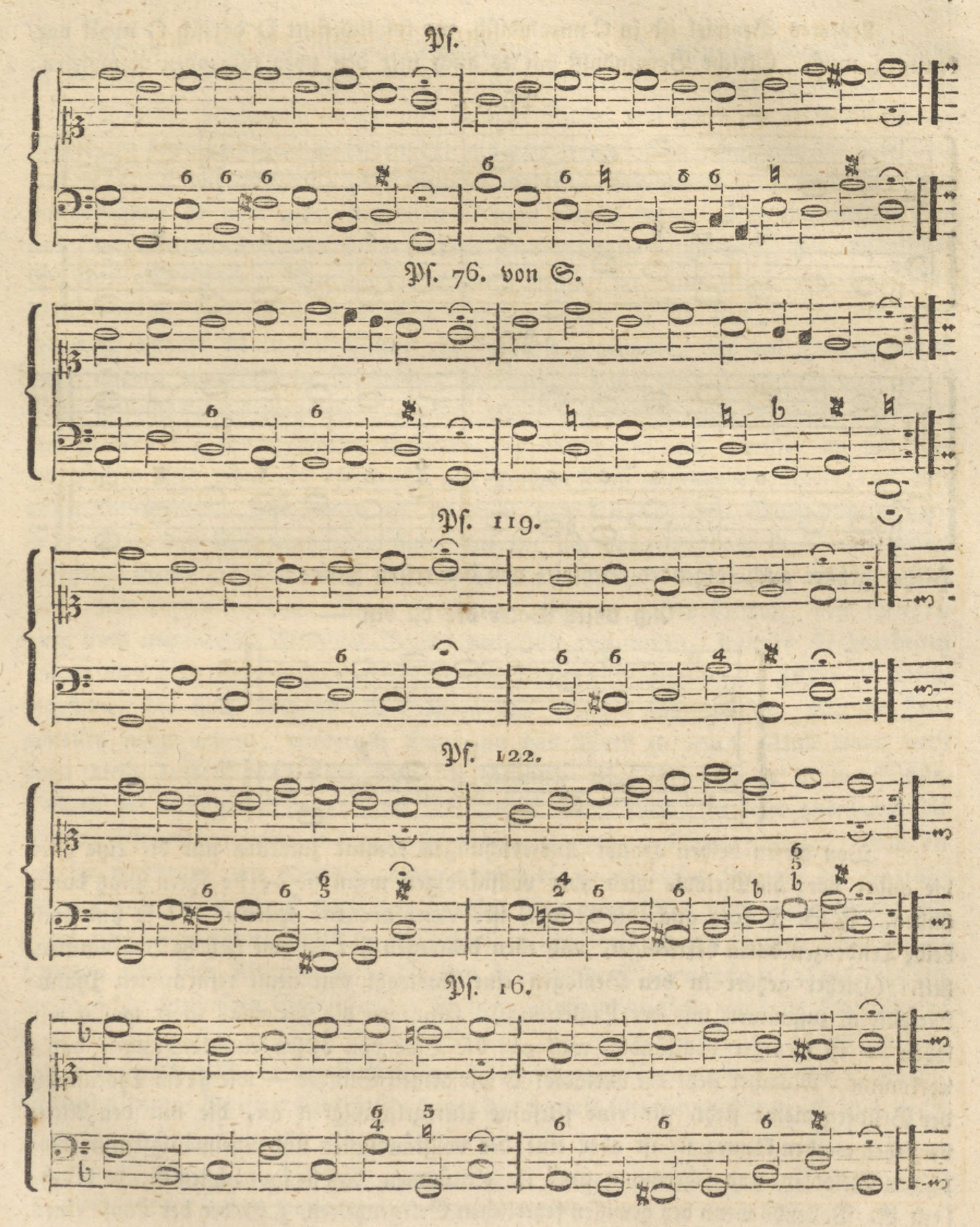
Ps. 126.

Ps. 145.
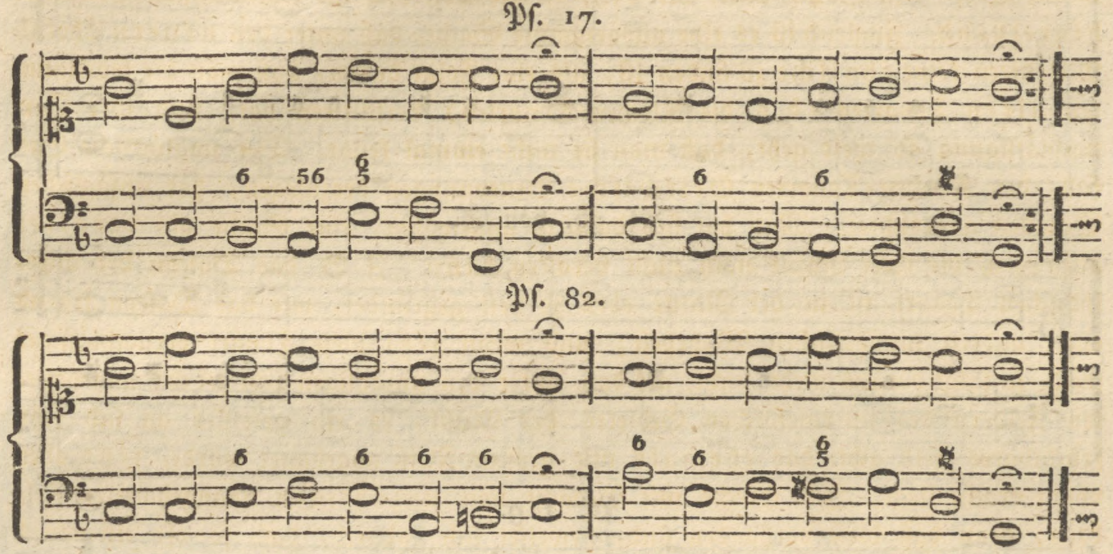
Ps. 47. von S.

2) in der zweiten Zeile:

Ps. 19.
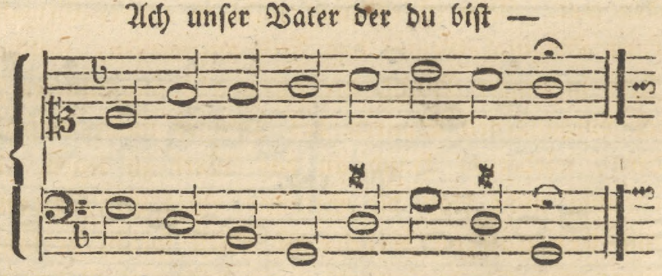

Pf.
Pf. 76. von S.
Pf. 119.
Pf. 122.
Pf. 16.

Letzteres Beyspiel ist in C mixolydisch, wo folglich statt D dorisch G moll vorkommen muß. Gleiche Bewandniß hat es auch mit den zwey folgenden Beyspielen:




Hieher gehört auch folgendes Beyspiel von der ersten Zeile:

Ach unser Vater der du bist —



Von diesen beiden Haupt-Ausweichungen kommt zuweilen nur die eine oder die andre vor; die Melodie wird aber vollständiger, wenn sie beide ihren Platz darin finden. Z. B. so kurz auch die Melodie ist: Veni creator spiritus —: so sind doch beide Tendenzen darin befriediget, und eben deswegen hat sie eine so hohe Vollkommenheit. (Hieher gehört in den Beylagen eine Auswahl von neun reformirten Psalm-Melodieen, zusammen mit der Einleitung.) Hingegen die Melodie: Gott woll'n wir loben — ist weniger vollständig, weil nur die Eine von diesen Ausweichungen darin vorkommt. Mancher sieht die Melodie: O wir armen Sünder — wie sie im Choralbuch der Brüdergemeine steht, für eine seltsame Unregelmäßigkeit an, die nur den Alten verziehen werden könne; sie ist aber eine der vollständigsten und regelmäßigsten mixolydischen Melodien, und jedermann muß ihr einräumen, daß sie im höchsten Grade kirchlich ist. Vollends wenn bey gewissen feyerlichen Gelegenheiten, z. B. bey der Taufe eines

Erwachsenen *), der Vers unisono angestimmt wird: So nicht wäre kommen Christus in die Welt — (s. S. 40. unter Nr. 23.), ist die Wirkung im eigentlichsten Verstande hinreißend. Zugleich ist es eine ausgemachte Sache, daß unter den neuern Choral-Melodieen keine ähnliche zu finden ist, als eine Folge davon, daß man die sogenannten alten Tonarten (d. h. die Kirchen-Tonarten) verschrieen hat, und ihre Vernachlässigung so weit geht, daß man sie nicht einmal kennt. Der unglückliche Einfall, den Kirchen-Tonarten Griechische Benennungen beyzulegen, hat unsäglichen Schaden angerichtet. Man hat sich dadurch angewöhnt, eine Sache als veraltet anzusehen, die ihrer Natur nach nicht veralten kann. Z B. das Daseyn der mixolydischen Tonart ist in der Natur eben so vest gegründet, wie das Daseyn irgend einer andern musikalischen Wahrheit; und wenn jetzt diese Tonart vernachlässiget wird, so folgt daraus mehr nicht, als daß, unter den unzähligen jetzt nicht angebaueten Feldern des unermeßlichen Gebietes der Musik, es ein gewisses an sich sehr fruchtbares Feld gibt, das ehemals mit großem Fleiß angebauet wurde, jetzt aber völlig brache liegt. Ich spreche mit Bedacht von unzähligen unangebaueten Feldern; denn daß diese vorhanden sind, beweiset sich dadurch, daß, so oft ein neues Original-Genie als Componist auftritt, er etwas liefert, das vorher in der Art noch nicht vorhanden war. Nun ist es zwar nicht in unsrer Gewalt, den künftigen noch ungebornen Original-Genies das Feld anzuweisen, welches sie bearbeiten sollen; aber das steht in unsrer Macht, die ehemals angebaueten Felder zu durchwandern, die noch vorhandenen Spuren des Pfluges nachzuweisen, und die Zeitgenossen aufzufordern, wiederum Hand an das Werk zu legen. Und wenn noch dazu diese Aufforderung nicht bloß die Stimme eines Einzelnen in der Wüste, sondern die Stimme der ganzen Kirche ist (diese spricht sie laut aus durch die Frage: Woher kommt es u. s. w.): so verdient sie doch wol Beherzigung. Man bearbeite wiederum, wie ehemals, unter andern die mixolydische Tonart, die so reichlichen kirchlichen Stoff darbietet, so wird man jene Frage nicht mehr hören; ich sage: unter andern; damit sie das gehörige Verhältniß zu den übrigen Tonarten behaupte, und dem Kirchengesange die ihm gebührende Mannigfaltigkeit erhalten werde. In den alten Sammlungen ist diese Mannigfaltigkeit wohl in Acht genommen worden, selbst wenn es scheinen könnte, als ob sie bloß durch Zufall entstanden wäre, wie z. B. in der Lutherischen Sammlung. Denn obgleich die Componisten, aus deren Arbeiten sie besteht, keine Abrede mit einander nahmen, es auch nicht

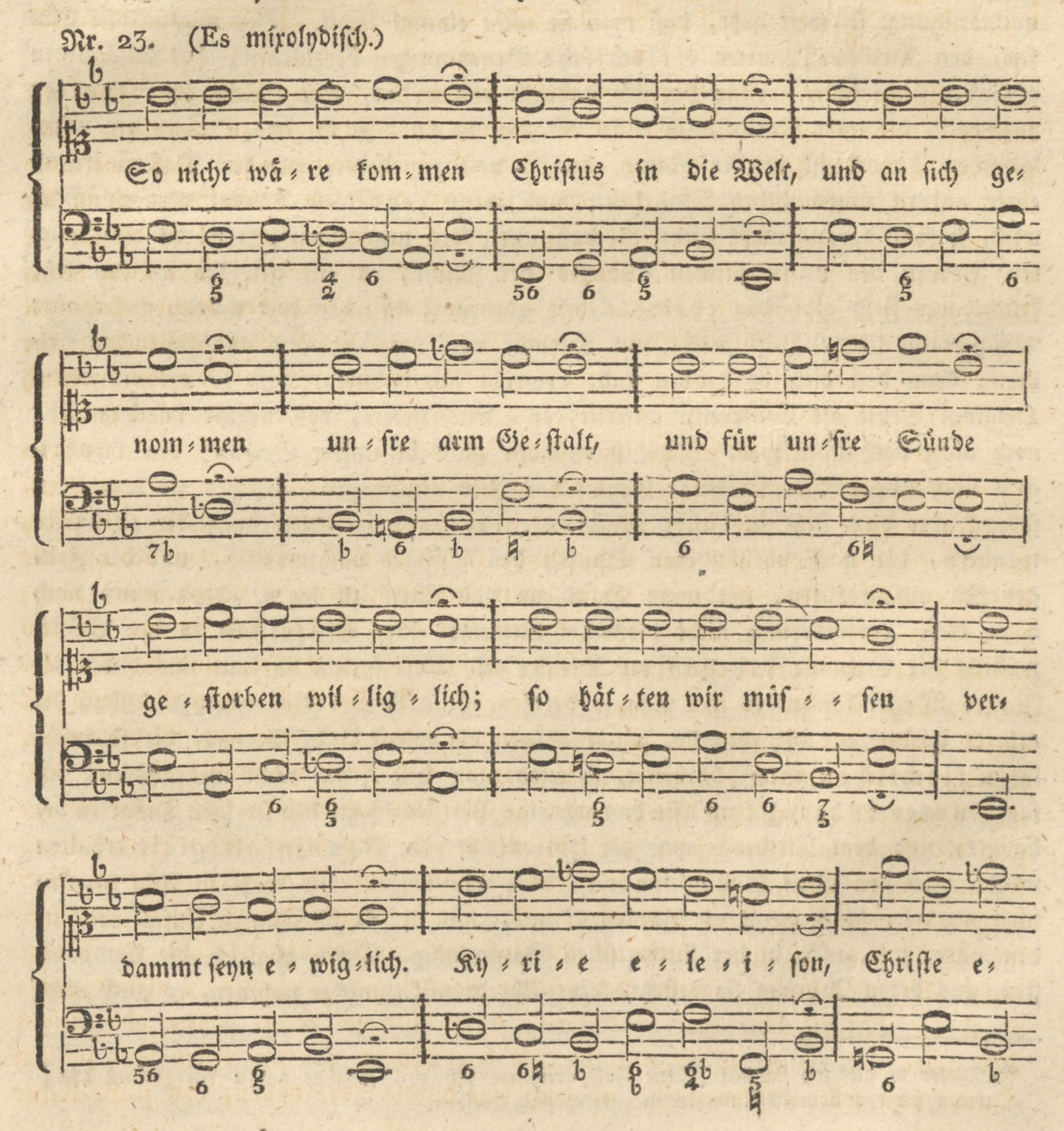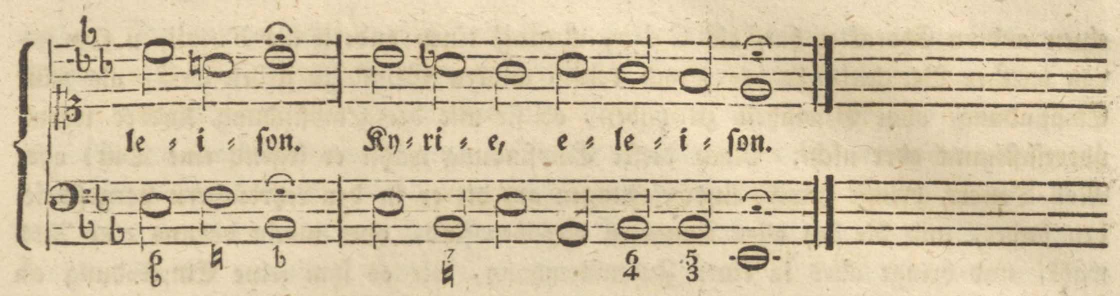
---

*) Dieser in hiesigen Landen seltene Fall ereignete sich zu Herrnhut am 17ten Julius 1804, und wird den damals Anwesenden unvergeßlich bleiben.

thun konnten, da sie mehrentheils zu verschiedenen Zeiten: lebten so konnte es bey der allgemeinen Thätigkeit der damaligen Cantoren, von der wir uns jetzt nur mit Mühe einen Begriff machen können, doch nicht daran fehlen, daß eine zweckmäßige Mannigfaltigkeit vorhanden seyn mußte.

Wir betrachten nun die ebenerwähnte Melodie:

Nr. 23. (Es mixolydisch.)





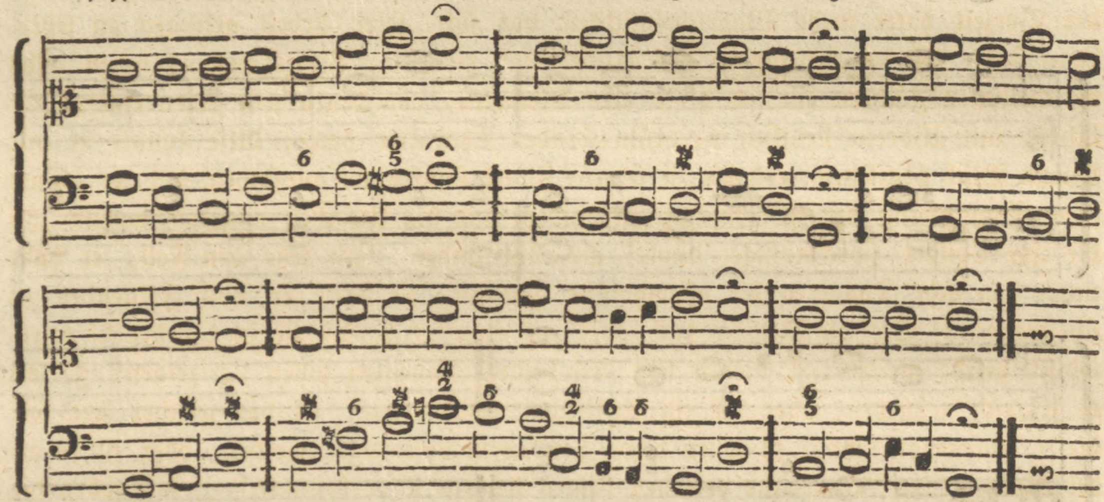

Wenn man in den Melodien, welche erst in der zweiten Zeile zum Zweck gelangen, nemlich eine von den beiden Haupt=Ausweichungen zu erreichen, Acht gibt, wodurch der Aufenthalt verursacht wird, so wird man gewahr, daß eine Ausweichung vorangehet, 1) in G dur (und zwar ist diese am häufigsten), 2) in die Quinte von C, 3) in die Terz von C, 4) in die Terz von G dur, 5) in die Quinte von G dur, 6) in die Secunde von G dur, und 7) in A moll. Alle diese sieben Ausweichungen können vorangehen, ehe es zu einer von den beiden Haupt=Cadenzen kommt; und auch dieser Umstand ist eine Quelle von vieler Mannigfaltigkeit; der nachfolgenden Wendungen nicht zu gedenken, wiederum in zweyerley Hinsicht, nemlich ob von jenen Cadenzen überhaupt nur die Eine, oder alle beide vorkommen sollen.

Es ist der Mühe werth, hier stehen zu bleiben, und die Lage eines neuern Choral=Componisten mit der eines alten zu vergleichen. Unter einem neueren Componisten verstehe ich hier nicht einen von jenen ausgezeichneten Meistern, die durch ihr schöpferisches Genie sich eine eigne Bahn zu verschaffen wissen, ohne sich auf die Bahn einzuschränken, die man ihnen beym Jugend=Unterricht vorgezeichnet hatte; sondern ich meyne einen gewöhnlichen Cantor, der etwa in den Fall kommt, ein Kirchenstück, es sey Choral oder sonst etwas, componiren zu müssen, und der nun anwenden soll, was er in der Schule gelernt hat. Diesen stelle ich in Vergleich mit einem Cantor der Vorzeit, der zu einem neugedichteten Lied eine neue Melodie setzen sollte, und der ebenfalls den gehabten Unterricht, d. h. seine Kenntnisse von den Kirchen=Tonarten, zu benutzen hatte; wobey ich übrigens voraussetze, daß Beide die Regeln der Composition verstehen, z. B. die Lehre von dem musikalischen Periodenbau, worauf bey der Choral=Musik so sehr viel ankommt, und in welcher die Alten allerdings eine vorzügliche Stärke besaßen. Mit solchen Regeln hat gegenwärtiger Aufsatz überall nichts zu thun; indem er sich bloß mit den Tonarten beschäftiget. Dinge dieser Art abgerechnet, nimmt der heutige Cantor nur zweyerley in Ueberlegung: 1) ob die Melodie Dur oder Moll seyn, 2) ob sie aus einem höhern oder tiefern Ton gehen soll, d. h. ob sie eine Melodie hauptsächlich von der ersten oder zweiten Octave seyn soll. Höchstens hat er noch eine dunkle Idee davon, daß z. B. F dur

einen andern Charakter hat, als G dur, A moll einen andern als F moll, u. s. w. — von welcher Verschiedenheit er jedoch keinen andern Grund zu geben weiß, als seine Empfindung, ohne Gewißheit zu haben, ob sie mit der Empfindung Andrer irgend übereinstimmt oder nicht. Nach dieser Empfindung wählt er irgend eine Dur- oder Moll-Tonart, bringt gewisse Ausweichungen an, die er in den Lehrbüchern vorgeschrieben findet, und die bey allen Tonarten dieselben sind, oder macht daraus eine Auswahl, und bringt alles in einen Zusammenhang, wie es ihm seine Empfindung an die Hand gibt. Wenn es sich dann ereignet, daß ihm Andre nicht nachempfinden (ein Fall, der leicht vorkommen kann), so ist es um seine Melodie gethan. Ein Cantor der Vorzeit hatte mehr Wahrscheinlichkeit vor sich, seine Arbeit gelingen zu sehen. Ihm stellte sich der Reichthum der Musik, und zwar der Kirchenmusik, in acht verschiedenen Fächern dar, d. h. in acht Tonarten, von denen jede einen eigenthümlichen, mit Worten deutlich zu beschreibenden Charakter hatte; diese konnte er mit Einem Blick übersehen, und die zu seinem Zweck schicklichste aussuchen, d. h. er konnte seine Empfindung mit Wissenschaft verbinden, und die Ursachen angeben, warum ihn die eine Tonart zweckmäßiger dünke, als die andre. Ich setze den Fall, er habe unter den acht Tonarten die mixolydische gewählt, so hatte er noch Folgendes zu überlegen: 1) Soll die Melodie hoch oder tief seyn? d. h. soll sie in C oder G mixolydisch gesetzt werden; 2) welche von den beiden Tendenzen sollen sich zeigen? 3) soll es sogleich geschehen, oder soll ein Aufenthalt vorangeh'n? 4) von welcher Art soll dieser Aufenthalt seyn? 5) sollen beide Tendenzen befriediget werden, oder ist es an der Einen genug? 6) welche von den beiden soll zuerst vorkommen? 7) wie sollen die übrigen Wendungen beschaffen seyn? Alle diese Stücke konnte er, eins nach dem andern, erwägen; und nicht nur stand seine Empfindung unter der Zucht einer gesunden Wissenschaft, sondern auch seine Erfindungsgabe mußte ergiebiger werden, wenn er so vielerley Wendungen gewahr wurde, die ihm alle zu Gebote standen. Doch hier hinkt die Vergleichung; denn wir haben einen Fall angenommen, wo sie schlechterdings wegfallen muß. Nemlich dem neueren Cantor ist sogar die Existenz einer mixolydischen Tonart ganz unbekannt, und folglich kann er von allen den Ueberlegungen, die hieher gehören, auch nicht eine einzige anstellen. Wir werden aber in der Folge finden, daß auch da, wo eine Vergleichung angestellt werden kann, seine Lage nicht viel besser ist. Solche Betrachtungen sind nothwendig, wenn die Frage beantwortet werden soll: „Woher kommt es, daß in den alten Melodien etwas ist, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?" Denn z. B. der mixolydische Choral: Veni creator spiritus — ist eine von jenen Melodien, welche diese Frage veran-

lassen. Die Kirche fühlt, daß sie ein Recht hat, diese Tonart in ihrem Gesange zu besitzen, und beschwert sich darüber, daß dieselbe so sehr vernachlässiget wird.

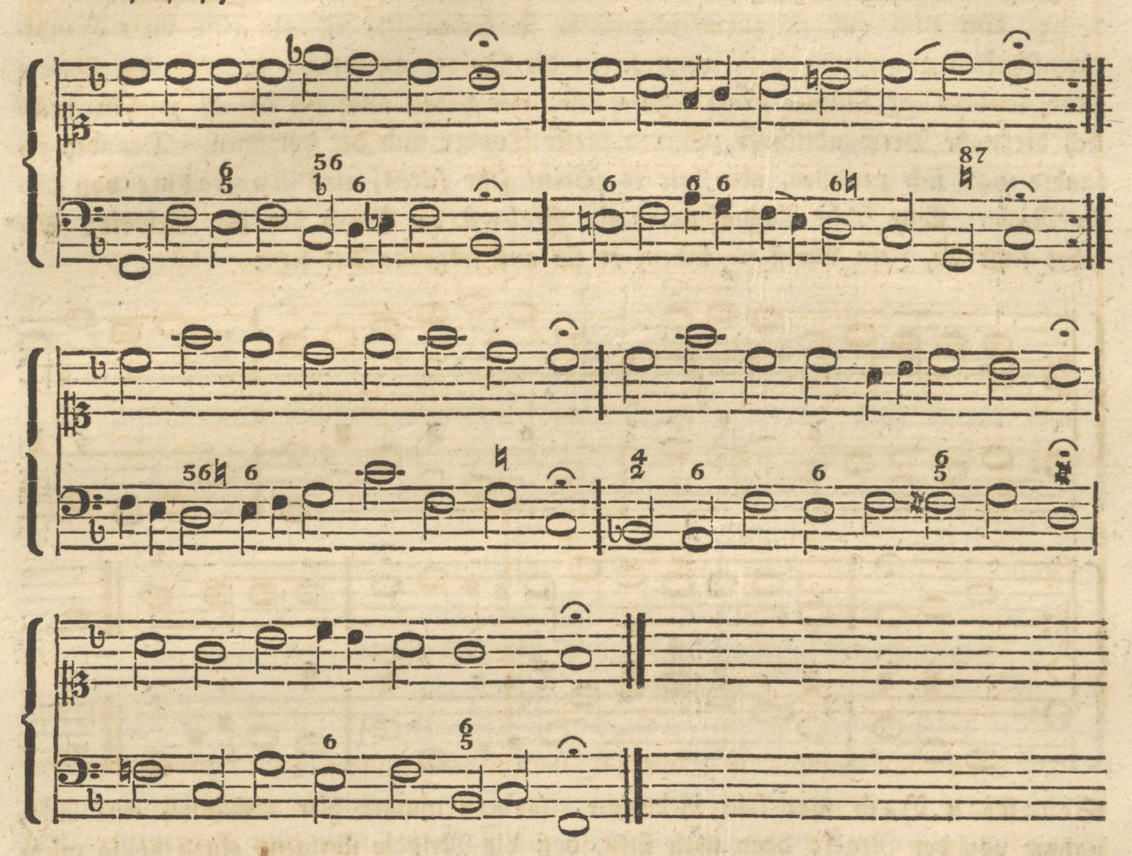
Um nun auf sie zurückzukommen, so haben wir es als eine ihrer Haupteigenschaften angemerkt, daß, wenn sie in die Quinte ausweicht, es nicht die Quinte Dur, sondern die Quinte Moll seyn müsse; wir haben auch die Ursach gesehen, nemlich die nahe Verwandtschaft zwischen dieser Tonart und der dorischen. Dennoch erlaubte man sich zuweilen, aber wie es scheint sehr selten, eine Ausnahme von dieser Regel. Eine solche Ausnahme macht Sebastian Bach bey der Melodie: Gelobet seyst du, Jesu Christ — indem er sie auf folgende Art setzt:



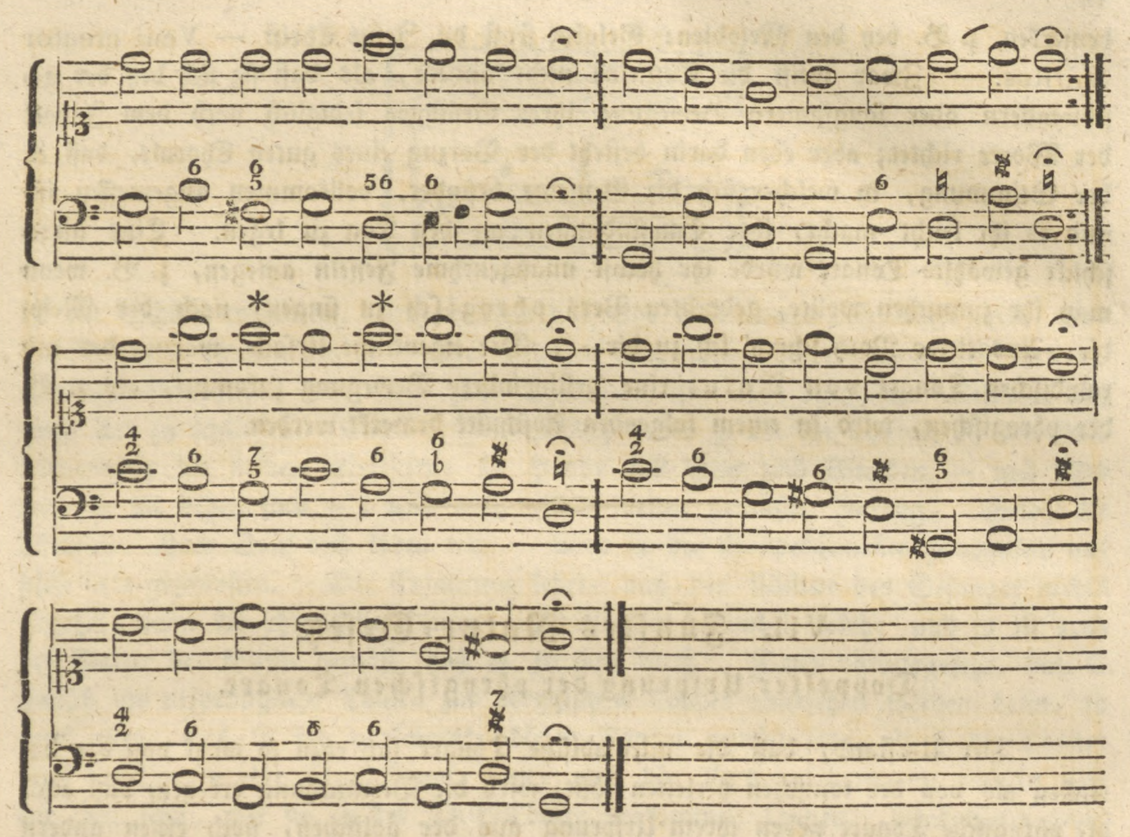
Sebastian Bach war kein Reducirer, sondern machte hier absichtlich eine Ausnahme von der Regel; denn man sieht, daß die Melodie übrigens einen völlig mixolydischen Charakter hat. Vermuthlich hatten schon die Alten hier eine Ausnahme gemacht, welches noch durch ein Beyspiel eine Bestätigung zu bekommen scheint.

Es erzählt nemlich Walther in seinem musikalischen Lexikon, daß Cyriacus Schneegassius (ein Prediger, Liederdichter und Componist zu Friedrichsroda im Gothaischen † 1597) die Melodie: Es ist das Heil uns kommen her — unter die mixolydischen gezählt habe. Die Aussage eines alten Choral-Componisten muß werth gehalten werden (denn es kommt selten vor, daß wir diese ehrwürdigen Männer reden hören, wir sehen sie nur handeln); und allerdings hat diese Melodie so viel Kraft, und trägt so sehr das Gepräge des Alterthums, daß es der Mühe werth ist, ihre Organisation etwas genauer zu betrachten. Wirklich findet es sich, daß sie mixolydisch ist, unter Voraussetzung, daß man sich dabey die eben erwähnte Ausnahme erlaubt habe, welches wahrscheinlich ist, wenn der Inhalt des Liedes in Erwägung gezogen

wird. Im Choralbuch der Brüdergemeine erscheint diese Melodie auf folgende Art in F mixolydisch.



Bey der Untersecunde in der ersten Zeile bemerkt man sogleich die Ankündigung einer mixolydischen Melodie, auch hat sie die Eine von den Hauptausweichungen; die vorletzte Zeile ist ebenfalls ganz in der Ordnung, und nur in der zweiten Zeile erscheint die Ausnahme bey der zweiten Hauptausweichung. Sie war ohne Zweifel zweckmäßig; aber dennoch muß es unter den Cantoren eine Parthey gegeben haben, welche dafür hielt, daß diese Melodie, so gut wie andre, streng mixolydisch gesetzt werden müsse; denn im Dresdner Gesangbuch vom Jahr 1656 findet man sie auf folgende Art in G mixolydisch:



Daß man damals in Dresden wirklich so gesungen habe, erhellt aus den beiden mit * bezeichneten Noten, welche nicht f, sondern fis seyn müßten, wenn der Satz Dur wäre; es ist aber auch eben so gewiß, daß Luther dem Bettler, der ihm die Melodie zum ersten Mal vorsang, nicht f sondern fis nachgeschrieben hat; und folglich, daß das Verfahren der Dresdner eine Neuerung war, die sich, wie es scheint, nicht lange behauptet hat. Indessen hat dieser Umstand eine eigne historische Merkwürdigkeit; denn er beweiset, daß man noch um das Jahr 1656 dem Tonarten-System getreu war, und folglich, daß es damals noch zu den Gegenständen des Unterrichts gehörte.

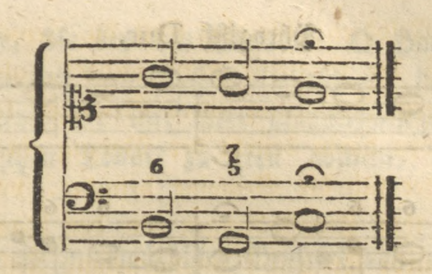
Uebrigens dient diese Melodie mit zum Beweise, daß der mixolydischen Tonart eine lebhafte, muntre Bewegung zukommt. Wenn in der Brüdergemeine z. B. der Vers gesungen wird: „Der Herr ist noch und nimmer nicht von seinem Volk geschieden —" so würde der trägste Organist gezwungen werden (weil er dort die Gemeine nicht zu leiten hat, sondern ihr folgen muß), merklich geschwinder zu spielen, als bey vielen andern Gesängen Statt zu finden pflegt. Ein Gleiches ist auch zu

bemerken, z. B. bey den Melodien: Gelobet seyst du, Jesus Christ — Veni creator Spiritus. — Zwar weiß die Gemeine nicht anders, als daß sie sich bey der geschwindern oder langsamern Bewegung ihres Gesanges lediglich nach dem Inhalt der Worte richtet; aber eben darin besteht der Vorzug eines guten Chorals, daß er der Stimmung, in welcher sich die Gemeine befindet, vollkommen angemessen ist, und es ihr leicht macht, ihre Empfindungen an den Tag zu legen. Eine ungeschickt gewählte Tonart würde ihr höchst unangenehme Fesseln anlegen, z. B. wenn man ihr zumuthen wollte, gedachten Vers phrygisch zu singen, nach der Melodie: Aus tiefer Noth schrey' ich zu dir —. Die eigentliche Ursach, warum der mixolydischen Tonart von Natur eine geschwindere Bewegung zukommt, als z. B. der phrygischen, wird in einem folgenden Abschnitt bemerkt werden.

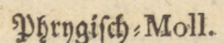
## VII. Fünftes Natur-Gesetz.
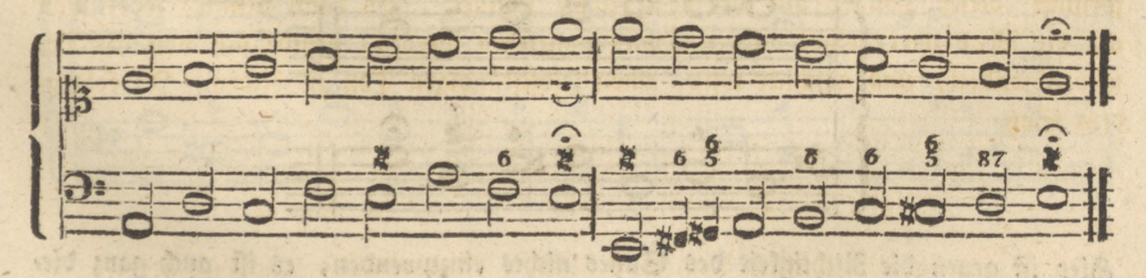
### Doppelter Ursprung der phrygischen Tonart.

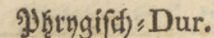
Der Umstand, daß die mixolydische Tonart sich eben so wohl von der dorischen als von der ionischen herleiten läßt, wird die Vermuthung erregen, daß auch die phrygische Tonart neben ihrem Ursprung aus der äolischen, noch einen andern haben müsse. Findet dieses Statt, so ist es an sich schon ein Vortheil, Gelegenheit zu haben, eine und dieselbe Sache aus mehr als Einem Gesichtspunkt zu betrachten; und bekommt man vollends dadurch Aufschlüsse, die man vorher nicht haben konnte (und dieses war der Fall bei der mixolydischen Tonart), so ist der Vortheil um so bedeutender. In der That, wenn wir Dasjenige, was wir oben das reducirte Phrygische nannten, genauer besehen, so werden wir finden, daß es eben so gut als das unreducirte echt phrygisch ist, und zwar vermöge eines Ursprungs dieser Tonart aus der ionischen Tonart. Es kann nemlich jeder Ton als die Mediante eines andern Tones angesehen werden, welche sich von der Tonica absondert, und geschickt wird, einen selbstständigen Ton zu bilden. In folgendem Satz
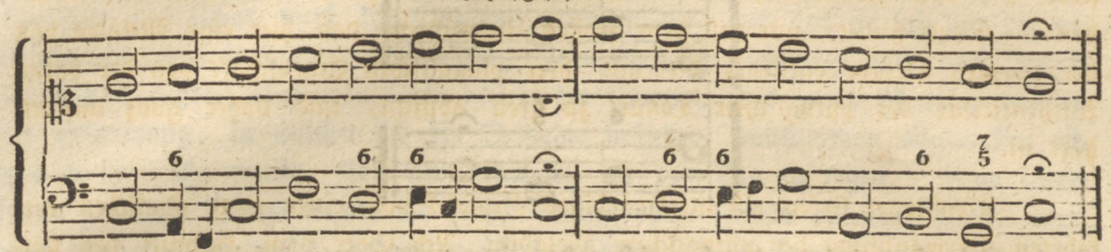



ist ein Schluß enthalten, durch welchen das Ohr vollkommen befriediget wird; und die Reducirer können um so weniger dagegen einwenden, da es lange Zeit ihre beständige Gewohnheit war, und zum Theil noch ist, alle phrygische Melodien auf diese Art zu schließen. Einen solchen Schluß haben z. B. im Choralbuch der Brüdergemeine die beiden Melodien: O Haupt voll Blut und Wunden — und Mitten wir im Leben sind —, und auch einen diesem gemäßen Anfang. Selbst die Melodie: Herr Gott dich loben wir — wird in der Brüdergemeine gewöhnlich auf diese Art geschlossen. Die Erfahrung lehrt, daß der Würde des Gesanges nichts abgehet, wenn die phrygische Tonart auf diese Art behandelt wird; und es ist auch der Natur der Sache gemäß, daß es so seyn muß. Denn vorausgesetzt, daß C ionisch als ursprüngliche Tonica zur phrygischen Tonart angesehen werden kann, so muß alles, was in ihr vorkommt, dieser Tonica gemäß seyn, d. h. die Tonart muß im Ganzen eine Dur-Tonart seyn, und die Ausweichungen müssen von der Art seyn, wie sie in der Dur-Tonica vorkommen können. Alles dieses trifft zu z. B. in den eben angeführten Melodien. Vermöge dieses doppelten Ursprungs ist die phrygische Tonart eben so gut Dur als Moll, und eben so gut Moll als Dur; oder sie ist diejenige Tonart, die ausschließlich weder Dur noch Moll ist. Dieses wird am deutlichsten erhellen, wenn wir der Tonleiter beider Gattungen eine harmonische Begleitung geben:


Phrygisch-Moll.

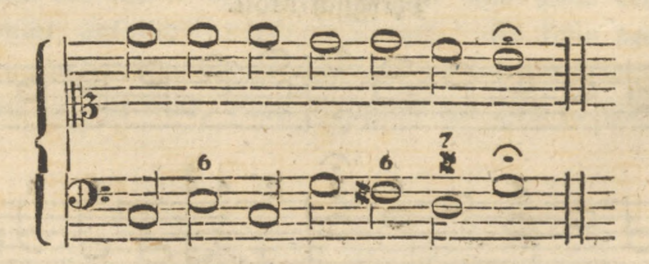







Beide Gattungen sind authentisch; nur daß die eine gleichsam eine höhere Potenz von Authenticität hat, als die andre: ungefähr in dem Verhältniß, wie die Dominante eines Tones mehr **Kraft** hat, als dessen Mediante. Es ist daher zu viel gesagt, wenn Hiller Denen, welche die Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden — so spielen, wie sie im Choralbuch der Brüdergemeine steht, alle Kenntniß der phrygischen Tonart abspricht. Seb. Bach und Graun hatten eine bessere Einsicht, indem sie beide Gattungen mit einander abwechseln liessen; und in der That ist dieses die beste Behandlung der phrygischen Tonart, wenn die Dur- und Moll-Sätze gehörig mit einander abwechseln. In dieser Hinsicht ist sie diejenige Tonart, welche die allermeiste Mannigfaltigkeit hat; und wenn auf eine solche Melodie ein ganzes Lied zu spielen ist, so hat der Organist Gelegenheit, je nachdem es dem Inhalt der Worte gemäß ist, mit Dur und Moll viele Veränderungen zu machen, welches bey andern Tonarten mit derselben Ungezwungenheit nicht angehet.

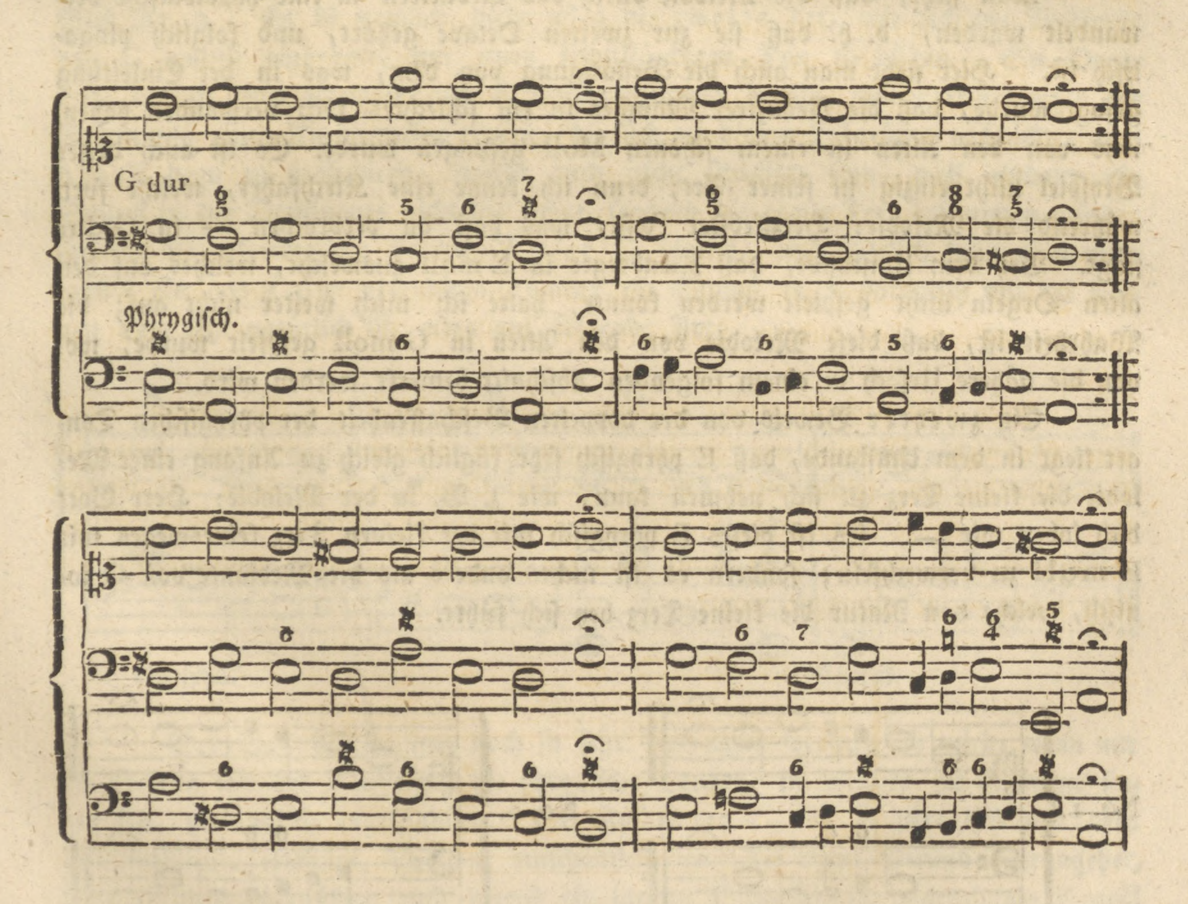
Aber diese Unbestimmtheit zwischen Dur und Moll hat ihre genau bezeichnete **Grenze**. Nemlich die Veränderungen sind alsdann verwerflich, wenn die Dur-Melodie eine solche wird, die zur zweiten Octave gehört; denn alsdann verliert sie ihre ganze authentische Kraft, und ihre plagalische Eigenschaft wird zur unerträglichsten Mattigkeit; z. B. wenn man die phrygische Melodie: Christus, der uns selig macht — so anfangen wollte:
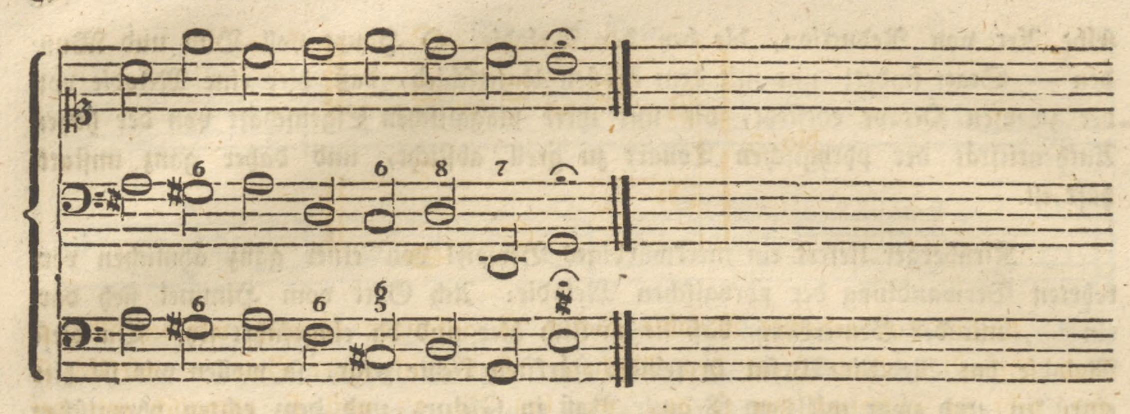


Hier ist gegen die Richtigkeit des Satzes nichts einzuwenden; es ist auch ganz die-

selbe Art von Reduction, die bey der Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden — Statt findet; nur mit dem großen Unterschied, daß hier eine Melodie von der zweyten Octave entsteht, die mit ihrer plagalischen Eigenschaft von der hohen Authenticität der phrygischen Tonart zu grell absticht, und daher ganz unstatthaft ist.
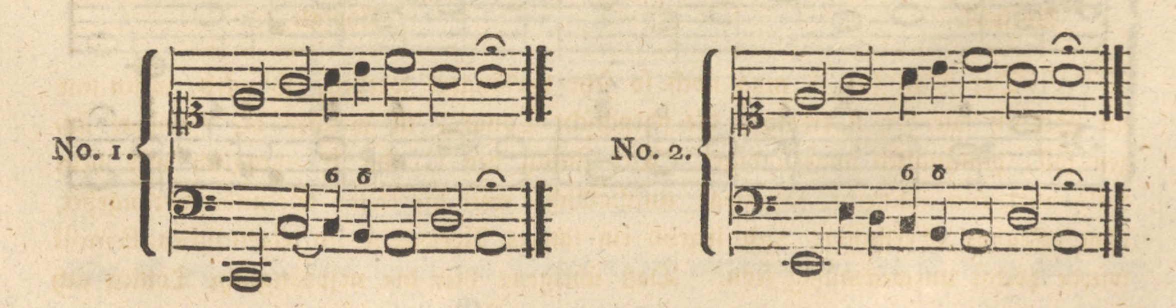
Kirnberger liefert ein merkwürdiges Beyspiel von einer ganz ähnlichen verkehrten Verwandlung der phrygischen Melodie: Ach Gott vom Himmel sieh darein —, mit der Bemerkung, daß sie wirklich hier und da eingeführt sey. Da diese Melodie das Reducir-Wesen in seinem stärksten Lichte zeigt, so wollen wir sie hier einrücken, und zwar mit dem Reducir-Baß in G dur, und dem echten phrygischen Baß, beyde nach Kirnbergers Angabe:
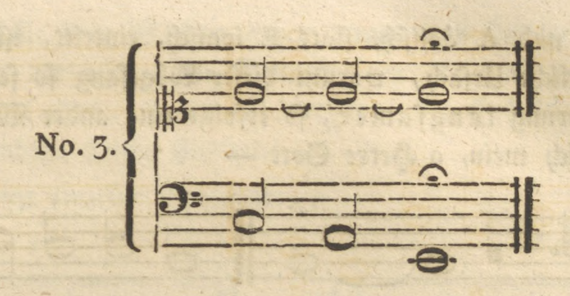




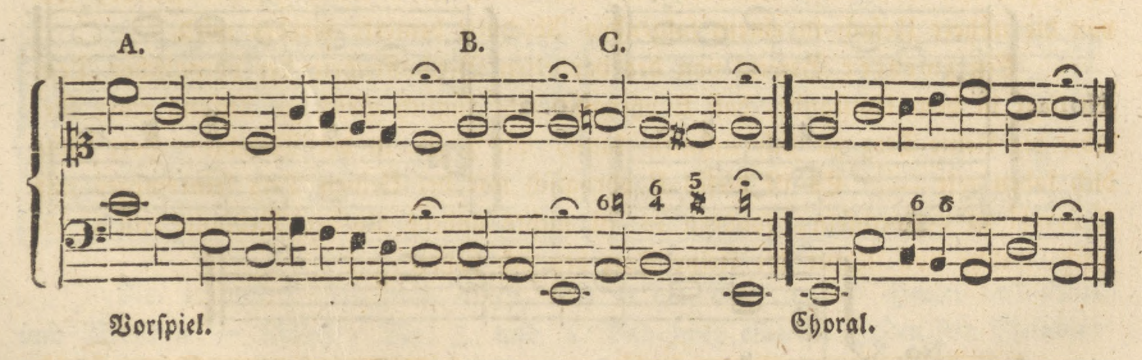
Man sieht, daß die Melodie durch das Reduciren in eine hypoionische verwandelt worden, d. h. daß sie zur zweiten Octave gehört, und folglich plagalisch ist. Hier sieht man auch die Bestätigung von dem, was in der Einleitung gesagt wurde, daß die Reducirer Manches in ein schlechtes Dur verwandelt haben, was von den Alten in einem schönen Moll gesungen wurde. Es ist auch dieses Beyspiel nicht einzig in seiner Art; denn ich kenne eine Kirchfahrt, welche fortwährend die Melodie: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen — in G dur singt. Bey dem Umstande, daß Kirnberger in E moll ausweicht, welches auf den alten Orgeln nicht gespielt werden konnte, halte ich mich weiter nicht auf; die Wahrheit ist, daß diese Melodie von den Alten in G moll gespielt wurde, wovon die nähere Ursach in einem folgenden Abschnitt bemerkt werden wird.

Ein zweyter Beweis von der doppelten Beschaffenheit der phrygischen Tonart liegt in dem Umstande, daß E phrygisch sehr füglich gleich zu Anfang einer Melodie die kleine Terz zu sich nehmen kann, wie z. B. in der Melodie: Herr Gott dich loben wir —. Es ist dieses E phrygisch mit der kleinen Terz keinesweges mit E moll zu verwechseln; sondern es ist nichts anders als die Mediante von C ionisch, welche von Natur die kleine Terz bey sich führt.
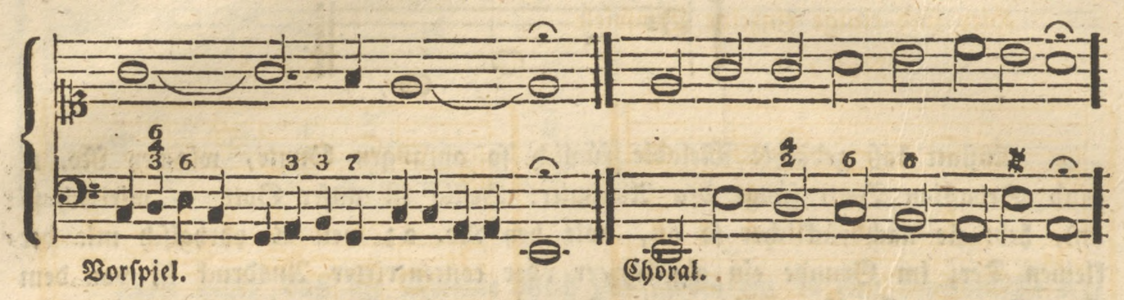





Anstatt daß gedachte Melodie füglich so anfangen könnte, wie bey No. 1. (und Sebastian Bach fängt den Abschnitt: Heilig ist unser Gott — wirklich so an), hebt sie nachdrücklicher so an, wie bey No. 2; weil E phrygisch mit der kleinen Terz im Grunde ein abgekürzter oder concentrirter Ausdruck ist von dem Satz No. 3. Es ist nemlich dieser Satz die zweite Art, wie sich die Mediante von C ionisch absondert, um einen selbstständigen Ton zu bilden. Ein Organist, der zu jener Melodie aus E moll präludiren wollte, würde keinesweges die Stimmung einer Kirchgemeine treffen, die sich zu diesem Lobgesang anschickte; aus A moll dazu zu präludiren, würde auch nicht schicklich seyn, weil alsdann ein Schluß in der Dominante nicht die kleine, sondern die große Terz bekommen würde; sondern die ursprüngliche Tonica ist hier C ionisch, und folglich kann man nicht anders als aus C dur präludiren, wobey ein Schluß in E phrygisch mit der kleinen Terz sehr natürlich ist, etwa auf folgende Art:
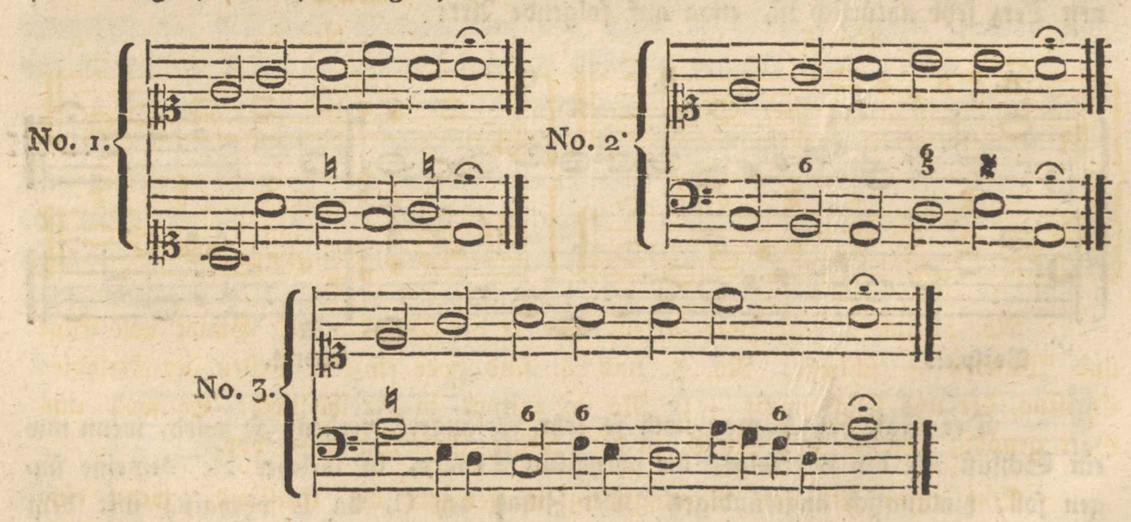



Der Satz bey A mag noch so sehr verlängert werden, so wird, wenn nur ein Schluß wie bey B erfolgt, die phrygische Tonart, in welcher die Gemeine singen soll, hinlänglich angekündiget. Der Zusatz bey C, da E phrygisch mit dem Subsemitonio erscheint, ist zwar unschädlich, weil die kleine Secunde vorangehet, aber offenbar überflüßig; und irgend ein langes Verweilen im eigentlichen E moll würde höchst unzweckmäßig seyn. Daß übrigens hier die ursprüngliche Tonica sich

plötzlich verändert, und A äolisch, statt E ionisch, eintritt, ist eine eigne Schönheit, und die eigentliche Ursach, warum dieser Lobgesang so sehr erhaben ist. Geschiehet die Veränderung langsamer, so erfolgt eine andre Wirkung, z. B. in der Melodie: Erbarm dich mein, o Herre Gott —
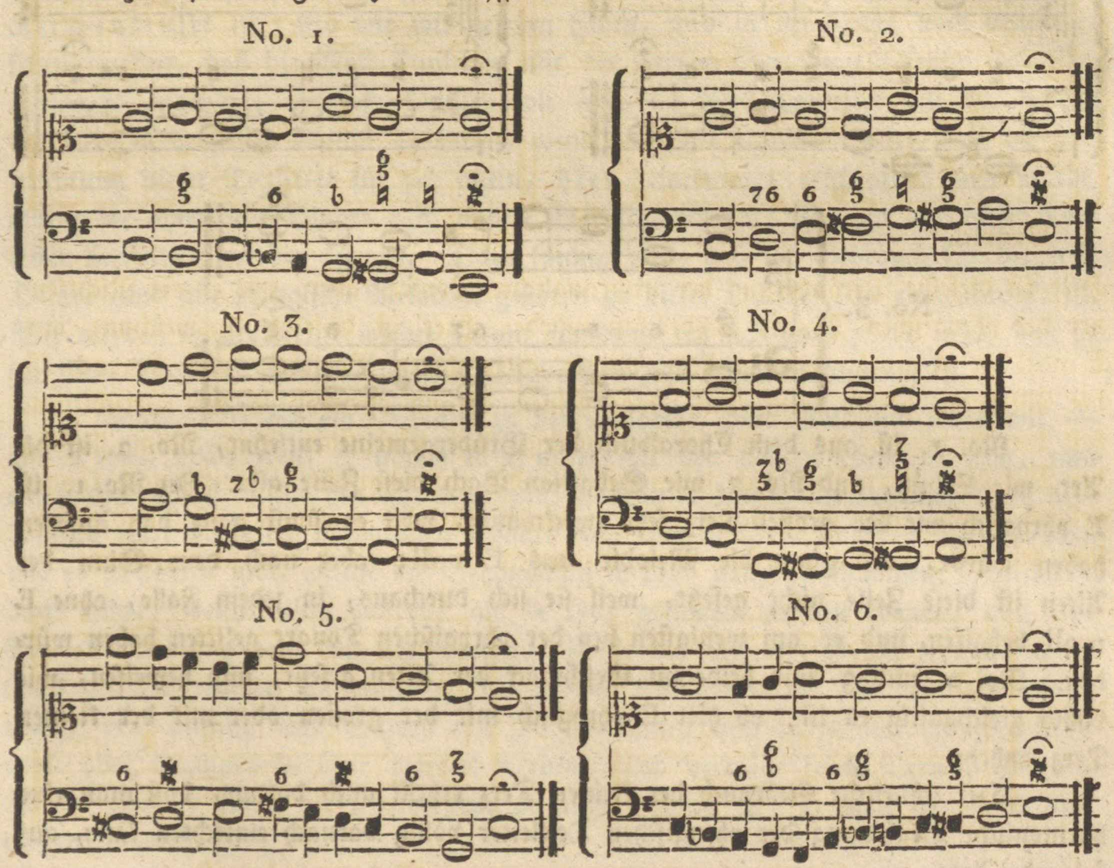



Hier ist dieselbe Veränderung der ursprünglichen Tonica, oder, wie es ein Nichtkenner der phrygischen Tonart ausdrücken würde: Hier ist dieselbe Ausweichung aus E moll in A moll, wie in dem vorher angeführten Beyspiel; und dennoch ist die Wirkung höchst verschieden, was seinen Grund offenbar in der Verschiedenheit der Bewegung hat. Es ist merkwürdig, daß Sebastian Bach beym Anfang der Melodie: Herr Gott dich loben wir — die ursprüngliche C ionisch noch länger geltend macht, als sonst beym Singen dieser Melodie gewöhnlich ist, und gleichsam mit Fleiß darauf anträgt, jeden Gedanken an E moll davon zu entfernen.




No. 1. ist bei ihm der Anfang der Melodie; No. 2. der Abschnitt: Heilig ist unser Gott —; und No. 3. ist eine andre Stelle, wo er dem anscheinenden E moll dadurch ausweicht, daß er die ursprüngliche Tonica A äolisch gleich

Anfangs einführt. Alle drey Stellen geben etwas von der großen Mannigfaltigkeit zu erkennen, die der phrygischen Tonart eigen ist; und wer sie ganz kennen lernen will, wird wohl thun, wenn er überhaupt die Sebastian-Bachische Weise, diese Tonart zu behandeln, fleißig studiert.
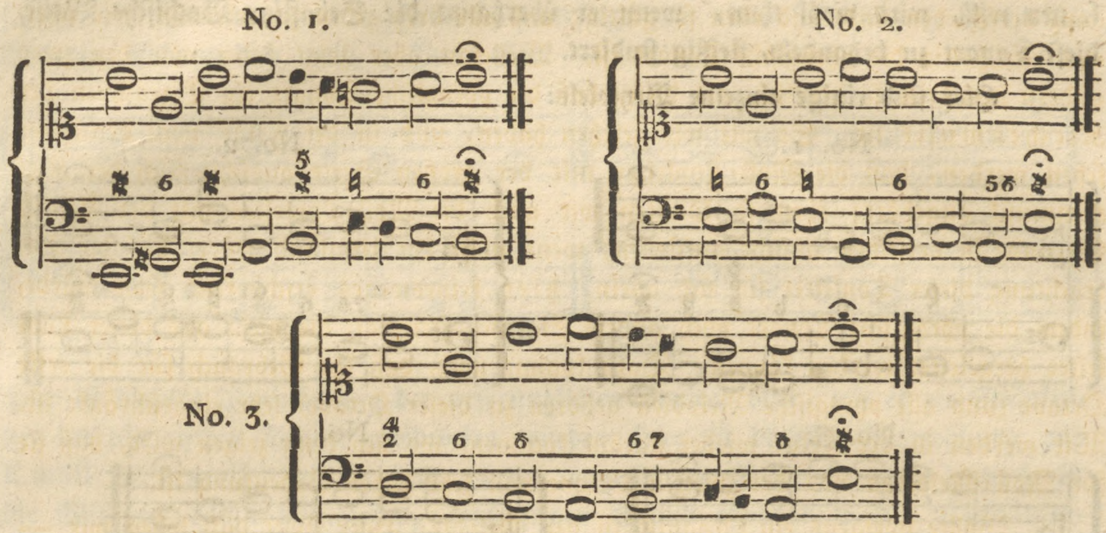
Hier sind einige einzelne Beyspiele:




No. 1. und 2. sind zwey Arten, wie er die Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden — schließt; No. 3. und 4. sind zwey einzelne Zeilen der Melodie: Christus, der uns selig macht —; No. 5. kommt in der Melodie: Es woll' uns Gott genädig seyn — und No. 6. in der: Kyrie, Gott Vater — vor.
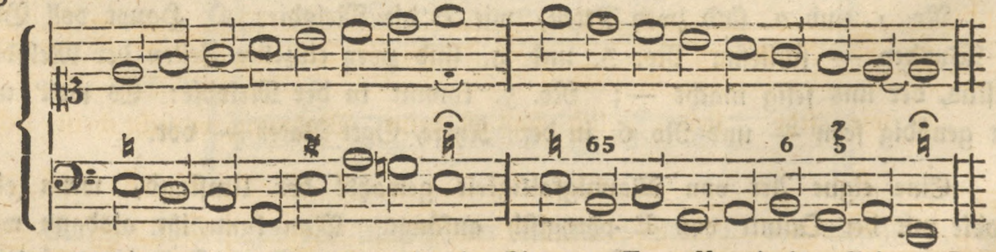
Eine eigne Art von Mannigfaltigkeit gewährt der Umstand, wenn eine Melodie mit der Quinte von E phrygisch anfängt. Man kann ihr alsdann willkürlich die große oder die kleine Terz beylegen: in dem Einen Fall ist A äolisch, und in dem andern C ionisch die ursprüngliche Tonica; und wenn gleich in einzel-

nen Fällen die eine Art der andern vorzuziehen seyn mag, so sind doch beide echt phrygisch, z. B. in der Melodie: Es woll' uns Gott genädig seyn —




No. 1. ist aus dem Choralbuch der Brüdergemeine entlehnt, No. 2. ist die Art, wie Schütz, und No. 3. wie Sebastian Bach diese Zeile gibt. In No. 1. ist E phrygisch mit der großen Terz sehr zweckmäßig, weil es sonst ganz das Ansehen haben würde, als ginge die Melodie aus E moll; aber nach dem Sinn der Alten ist diese Zeile nicht gesetzt, weil sie sich durchaus, in jedem Falle, ohne E moll behalfen, und es am wenigsten bey der phrygischen Tonart gelitten haben würden. No. 2. und 3. sind beide im Geschmack der Alten gesetzt, und beweisen, wie völlig gleichgültig es ist, ob hier E phrygisch mit der großen oder mit der kleinen Terz anhebt.

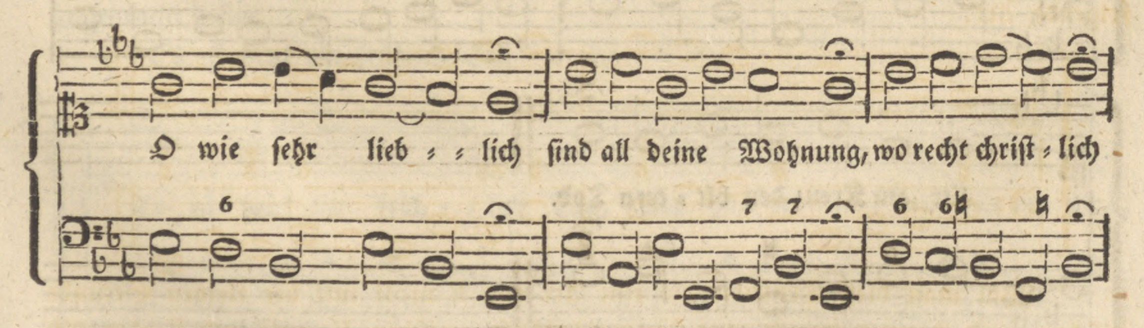
Der schickliche Gebrauch der kleinen Terz erhellt auch daraus, daß man eine harmonische Begleitung der phrygischen Tonleiter völlig darnach einrichten kann, auf folgende Art:

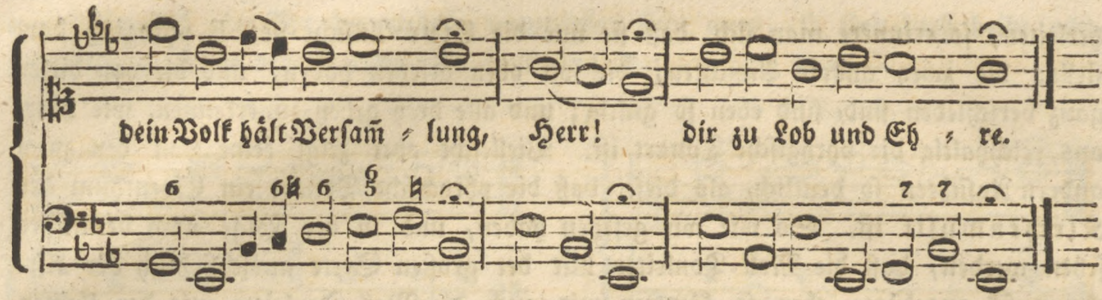


Will man diese Tonleiter als eine Art von E moll mit der kleinen Secunde ansehen, und daraus irgend eine Verwandtschaft zwischen E moll und E phrygisch

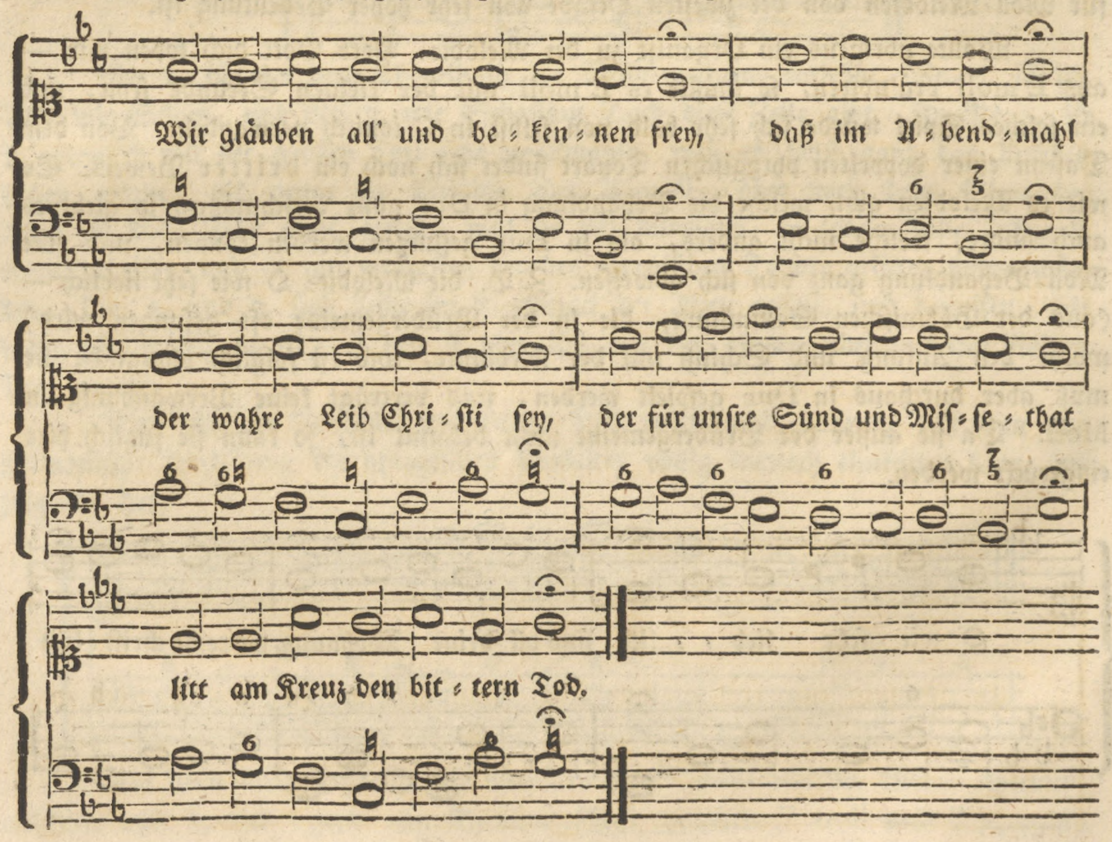
herleiten, so erinnere man sich, daß sie nur die Eine Ansicht von E phrygisch darstellt; die zwey andern Ansichten, die wir oben besehen haben, und die von dieser ganz verschieden sind, sind eben so gültig; und alle drey geben zu erkennen, wie überaus reichhaltig die phrygische Tonart ist. Vielleicht aber zeigt keine von den zwey andern Ansichten so deutlich, als diese, daß die phrygische Tonart ein Eigenthum der Kirchenmusik ist. So wie wir gesehen haben, und in der Folge noch deutlicher sehen werden, daß die Moll-Tonleiter mit der großen Sexte ausschließlich der Kirchenmusik angehört; eben so könnten wir auch die Moll-Tonleiter mit der kleinen Secunde in derselben Absicht aufstellen, wenn nicht der Umstand wäre, daß die Betrachtung dieser Tonleiter für sich allein, hier keinesweges erschöpfend seyn würde, indem die phrygische Tonart noch andere Eigenschaften hat, die nicht aus dieser Tonleiter hergeleitet werden können. Dazu kommt noch, daß ihr Gebrauch für die erste Octave (und alle phrygische Melodien gehören zu dieser Octave) sehr eingeschränkt ist. Wir werden in der Folge wieder darauf kommen, wo sich denn zeigen wird, daß sie für Moll-Melodien von der zweiten Octave von sehr hoher Bedeutung ist.

Wollte übrigens ein Organist zu der Melodie: Herr Gott dich loben wir — aus E moll präludiren, so müßte es E moll mit der kleinen Secunde seyn, und ein solches Spiel würde sich sehr bald von selbst in C ionisch verwandeln. Von dem Daseyn einer doppelten phrygischen Tonart findet sich noch ein dritter Beweis. So wie es Melodien gibt, welche die Behandlung in Dur ganz verschmähen, so giebt es auch andre, welche nicht anders, als in Dur gesungen werden können, und eine Moll-Behandlung ganz von sich abweisen. Z. B. die Melodie: O wie sehr lieblich — (aus der Böhmischen Sammlung, die in der Brüdergemeine oft gesungen wird) macht den Anfang und Schluß mit der Mediante, und ist folglich phrygisch; sie muß aber durchaus in Dur gespielt werden, und verträgt keine Verwandlung in Moll. Da sie außer der Brüdergemeine nicht bekannt ist, so kann sie füglich hier eingerückt werden.






Die Melodie: Wir gläuben all' und bekennen frey — wird gewöhnlich in Dur gesungen, und könnte folglich auch hieher gerechnet werden; im Grunde aber verträgt sie beide Behandlungen, in Dur und Moll, und vermuthlich würde es mehr nach dem Sinn des Componisten seyn, wenn man sie in Moll sänge. In Dur gesungen, gehört sie zur zweiten Octave, und bekommt daher eine plagalische Schwäche. In den alten Sammlungen erscheint sie in E, und ist also unstreitig phrygisch. Man könnte sie füglich in G phrygisch singen, etwa auf folgende Art:

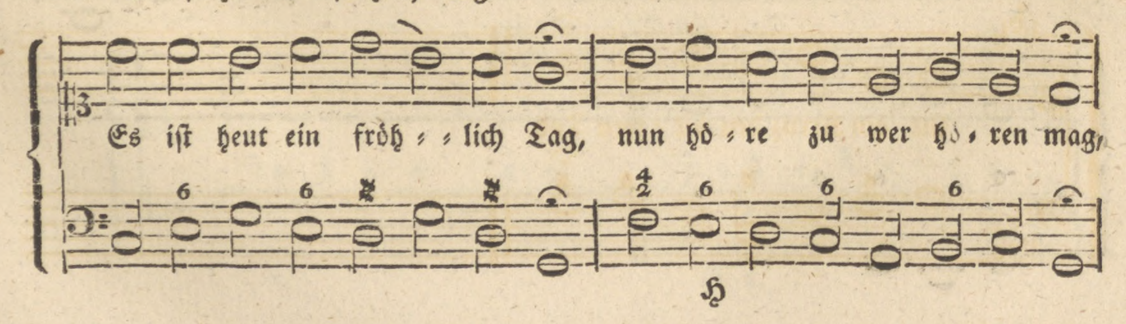


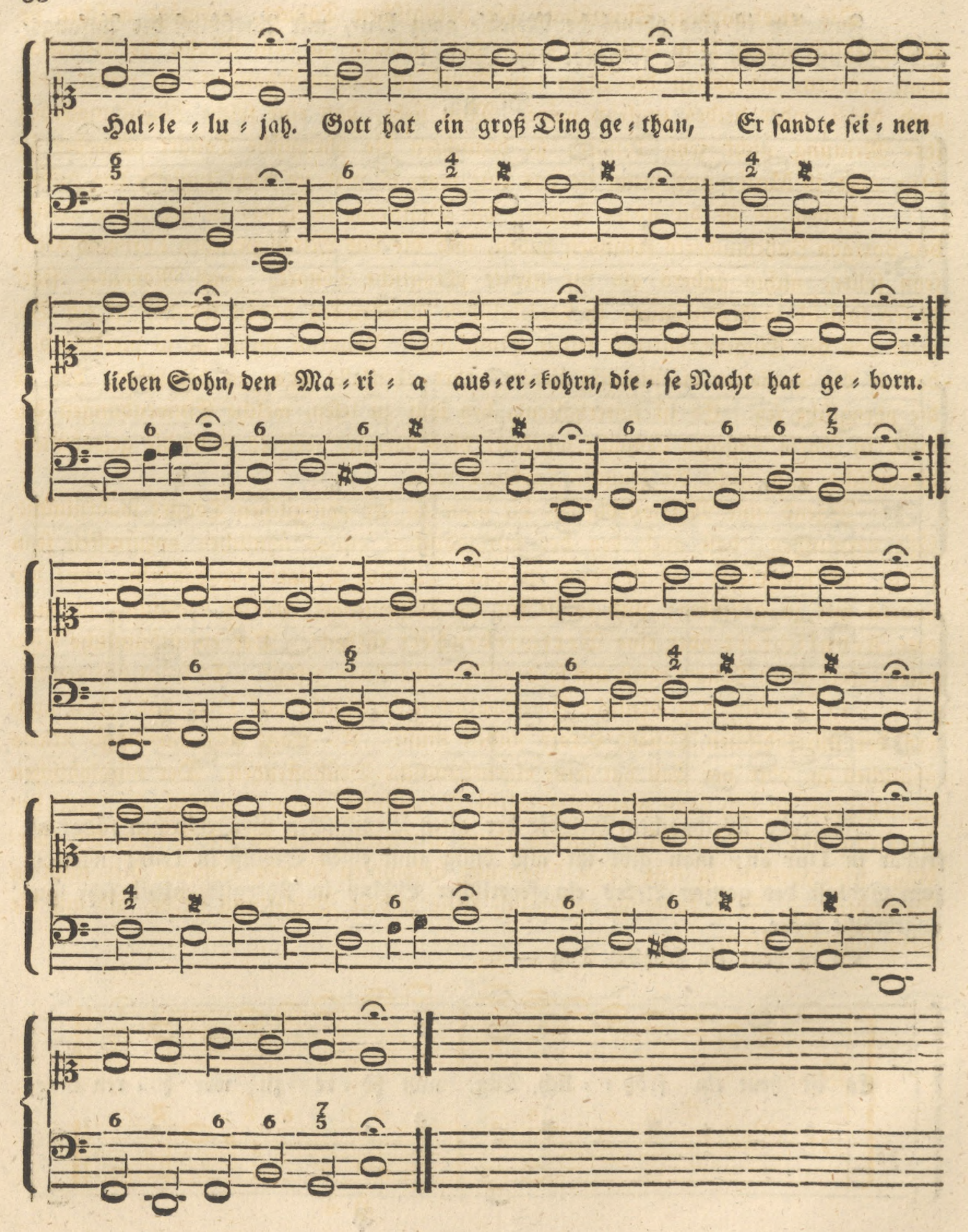
Zuweilen ist eine phrygische Melodie ganz Dur, mit Ausschluß der Anfangs- und Schluß-Noten, z. B. folgende von Schütz:

Ps. 83.

Folgende Weihnachts-Melodie der alten Böhmischen Brüderkirchen fängt offenbar in Dur an; man gibt ihr also billig auch einen Schluß in Dur; wiewohl zum Schluß des ganzen Liedes ein feyerlicher Schluß in Phrygisch-Moll sehr gut angebracht wäre.

Es ist heut ein fröhlich Tag —




Hal = le = lu = jah. Gott hat ein groß Ding ge = than, Er sandte sei = nen
lieben Sohn, den Ma = ri = a aus = er = kohrn, die = se Nacht hat ge = born.

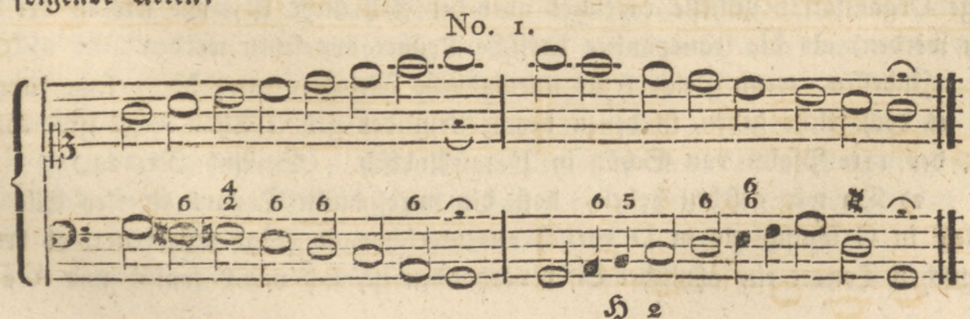
Die merkwürdige Eigenschaft der phrygischen Tonart, vermöge welcher sie ausschließlich weder Dur noch Moll ist, hat vielleicht zu dem Wahn die Veranlassung gegeben, als hätten die Alten eine Musik zu besitzen behauptet, die weder Dur noch Moll, oder beides zugleich wäre. Man sieht, daß eine solche Abgeschmacktheit ihre Meinung nicht seyn konnte; sie brauchten die phrygische Tonart entweder in Dur oder in Moll; und wenn sie das eine war, so war sie nicht zugleich das andre.

Uebrigens ist die neue Tonart, die Blainville in Paris in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erfunden haben, und die das Mittel zwischen Dur und Moll seyn sollte, nichts anders als die uralte phrygische Tonart. Daß Marpurg, statt dieses sogleich wahrzunehmen, in verächtlichen Ausdrücken davon spricht, ist ein Beweis von der Eingeschränktheit seiner Einsichten. Rousseau findet sie so merkwürdig, daß er die Tonleiter vierstimmig liefert, aber ebenfalls ohne zu bemerken, daß es die phrygische sey. Es ist unterhaltend, bey ihm zu lesen, welche Einwendungen damals in Paris dagegen gemacht wurden, blos darum, weil es nicht die gewöhnliche diatonische, d. h. nicht die ionische Tonleiter war.
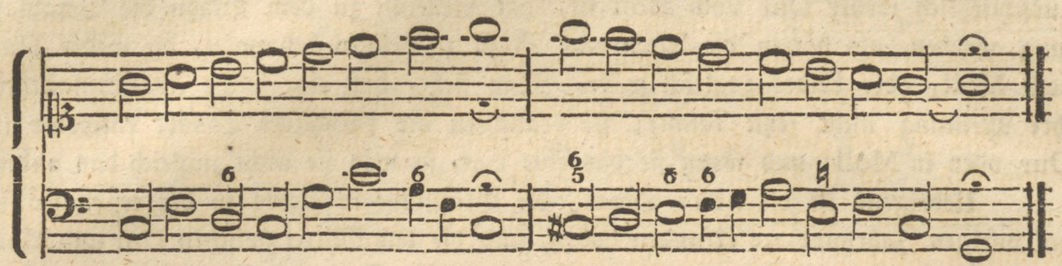
Irgend eine Merkwürdigkeit, die man an der phrygischen Tonart wahrnimmt, läßt vermuthen, daß auch bey der mixolydischen etwas ähnliches anzutreffen seyn wird, und umgekehrt; es ist kaum möglich, die eine Tonart abzuhandeln, ohne der andern mit zu gedenken; und es ist für die Wissenschaft einerley Gewinn, ob man eine Aehnlichkeit oder eine Verschiedenheit entdeckt. Der eigenthümliche Character einer jeden Tonart wird um so deutlicher ins Auge gefaßt. Es frägt sich nemlich

1) ob nicht eine ähnliche Zweydeutigkeit in Absicht auf Dur und Moll auch bey der mixolydischen Tonart Statt finden müsse. Es trägt sich allerdings etwas ähnliches zu, aber der Fall hat seine eigenthümliche Beschaffenheit. Der mixolydischen Tonleiter an sich kann man keine Moll-Begleitung geben, nemlich so, daß der Anfang und Schluß Moll würden (denn Ausweichungen in der Mitte, die allerdings sehr zweckmäßig eine Moll-Wendung bekommen können, kommen hier nicht in Betrachtung.) Man kann ihr wesentlich keine andere Begleitung geben, als auf die zwey folgende Arten:

No. 1.



No. 2.



Diese Tonleiter kann keine andere Veränderung erleiden, als dadurch, daß sie auf G *dur* reducirt wird; dadurch wird sie nicht Moll, und wird oben drein, als zur zweiten Octave gehörig, völlig plagalisch. Sie gehört in einer solchen veränderten Gestalt durchaus nicht mehr zur mixolydischen Tonart, sondern sie wird hypoionisch. Eben darum, weil die mixolydische Tonart vernichtet wird, so bald sie reducirt wird, welches, wie wir gesehen haben, bey der phrygischen nicht immer der Fall ist, existirt bey ihr nicht mehr als eine Potenz von Authenticität; die Veränderung, die hier gesucht wird, kann auf keine Weise im Gebiet des authentischen bewerkstelliget werden; sondern die Moll-Gefährtin der mixolydischen Tonart ist diejenige plagalische Tonart, welche ausdrücklich die hypomixolydische genannt wird; eine von den acht Kirchentonarten, die wir hier zu betrachten haben. In der Folge wird hievon noch eine Bemerkung vorkommen, wenn von der hypomixolydischen Tonart die Rede seyn wird; welche übrigens das Eigenthümliche an sich hat, daß sie allenfalls ohne alle Beziehung auf die mixolydische Tonart abgehandelt werden kann; oder richtiger gesprochen, es gehört mit zu ihrem Character, daß man sie aus zwey ganz verschiedenen Gesichtspuncten betrachten kann. Man könnte allenfalls noch einen dritten Gesichtspunct hinzufügen, der aber von keiner großen Wichtigkeit ist. Nemlich in so fern die mixolydische Tonart als aus der dorischen abstammend angesehen werden kann, hat die hypomixolydische gewissermaßen mit ihr einerley Ursprung; denn in ihr herrscht ebenfalls die große Sexte; und sie könnte, wenn es nemlich ihre übrige Organisation zuließe (welches aber der Fall nicht ist, wie wir in der Folge sehen werden) als die transponirte dorische Tonart angesehen werden.

Indessen, wenn gleich keine mixolydische Melodie ganz Moll seyn kann, so kann es doch solche geben, in denen bey weitem der größte Theil Moll ist. Hier ist z. B. der 11te Psalm von Schütz in F mixolydisch. (S. Anh. Nr. 24.)

2) Da wir gesehen haben, daß die mixolydische Tonart einerley Eile zeigt, so wohl in C ionisch als in D dorisch auszuweichen, so frägt sich ferner, ob bey der phrygischen Tonart ein ähnlicher Eifer vorhanden ist, sich mit C ionisch und A äolisch

zu verbinden. Es findet sich nun, daß sie hierin weit bedachtsamer und kaltblütiger zu Werke geht, als die mixolydische. Sie cadenzirt zwar in C ionisch, nemlich in der Tonica C (denn eine Ausweichung in die Mediante von C ist zweydeutig, und kann eben so gut Moll als Dur genommen werden) aber fast niemals gleich in der ersten oder zweiten Zeile, sondern erst nachdem andre Ausweichungen mitgenommen worden sind. In A äolisch cadenzirt sie schon eher, zuweilen gleich in der ersten Zeile; aber nicht selten kommt es sehr spät vor, z. B. in folgenden Psalmen der reformirten Kirche: (S. Anh. Nr. 25.)

Es scheint daher eine characteristische Eigenschaft der phrygischen Tonart zu seyn, daß sie keine Vorliebe für irgend eine Ausweichung zeigt, sondern sich ihres Umfanges bewußt, sich gleichsam Zeit nimmt, unter den Wendungen, die sich ihr darbieten, nach Gefallen zu wählen. Daraus scheint zu folgen, daß ihr eine langsamere Bewegung zukommt, als der mixolydischen Tonart, wozu noch der Umstand kommt, daß sich der phrygische Gesang mehr in der Tiefe aufhält als der mixolydische. Die Erfahrung lehrt, daß solche Gesänge: O Haupt voll Blut und Wunden — Heiliger Herre Gott — Erbarm dich mein o Herre Gott — Aus tiefer Noth schrey ich zu dir — u. s. w. langsamer gesungen werden, als solche: Gelobet seyst du Jesu Christ — Es ist das Heil uns kommen her — Veni creator spiritus — Gott woll'n wir loben — u. s. w.; und der Grund dazu muß doch wohl etwas tiefer gesucht werden, als blos in dem Umstand, daß eine andächtige Kirchgemeine von selbst geneigt ist, die mehr oder weniger lebhafte Bewegung ihres Gesanges dem Inhalt der Worte anzupassen. Die Choralmusik ist eine Kunst; ihr Zweck ist, der Andacht zu Hülfe zu kommen; und sie legt der Gemeine nicht blos die Töne in den Mund, sondern schafft auch Erleichterung für die übrigen Erfordernisse eines guten Choral-Gesanges. Der heftige Drang der mixolydischen Tonart zur ursprünglichen Tonica zu gelangen, bald zu dieser bald zu jener, am liebsten zu allen beiden, und der Mangel an diesem Drang bey der phrygischen, scheint jene Erscheinung hinlänglich zu erklären. Es könnte hier eingewendet werden, daß der phrygische Gesang: Herr Gott dich loben wir — gleichwol sehr lebhaft vorgetragen zu werden pflegt. Aber diese Lebhaftigkeit besteht nicht darin, daß etwa geschwinder gesungen würde (denn schon der Umstand, daß gewöhnlich Posaunen dazu geblasen werden, setzt Langsamkeit des Gesanges voraus), sondern darin, daß die Melodie ganz dazu geeignet ist, vom Organisten sehr manierirt vorgetragen zu werden; und selbst in der Brüdergemeine hat der Organist bey dieser Melodie Erlaubniß, ohne damit Anstoß zu geben, etwas von seiner Kunst hören zu lassen. Indeß der Gesang und die Posaunen mit langsamen Sätzen anhalten, hat man nichts da-

gegen, wenn es die Orgel so bunt als möglich macht, vorausgesetzt, daß der Organist seine Kunst versteht, und nichts ungeschicktes und fremdartiges hineinmengt. Dazu kommt, daß bey dieser Melodie die zwey ursprünglichen Tonica's, nemlich C ionisch und A äolisch, äußerst schnell gegen einander abwechseln, z. B. gleich in der ersten Zeile, und so hinfort durch den ganzen Gesang. Diese schnelle Abwechselung setzt einen gefühlvollen Organisten in Feuer, der ganze Reichthum der phrygischen Tonart schließt sich ihm auf, und die Kirchgemeine genießt mit Vergnügen diesen köstlichen Ueberrest des alten Kirchengetönes. Und dann, wenn die Frage aufgeworfen wird: Woher kommt es u. s. w., so wird diese Melodie mit unter denen genannt, die man unnachahmlich findet.

Um sowohl die Aehnlichkeiten als die Verschiedenheiten dieser beiden Dominanten-Tonarten gehörig aufzufassen, ist es am besten, sich mit den Beyspielen bekannt zu machen; und diese muß man aus dem Alterthum nehmen, da uns die Neuern nichts von der Art liefern. Die phrygische Tonart z. B. war bey den Alten eine Lieblingstonart, jedoch ohne den sieben andern Kirchentonarten Eintrag zu thun; alle acht trugen im gehörigen Verhältniß zur Mannigfaltigkeit des Kirchengesanges bey. Es ist merkwürdig, daß beide protestantische Kirchen darauf kamen, den 51sten Psalm phrygisch zu singen. Die Lutherische Melodie: Erbarm dich mein o Herre Gott — ist bekannt; man hatte aber zu jener Zeit noch eine andre metrische Uebersetzung dieses Psalms, der man ebenfalls eine phrygische Melodie gab; zu einem Beweis, daß man diese Tonart für besonders geeignet hielt, traurige und demüthige Empfindungen auszudrücken. (S. Anh. Nr. 26.)

Die reformirte Kirche singt diesen Psalm auf folgende Art. (S. Anh. Nr. 27.)

Folgende phrygische Melodie gehörte zum paraphrasirten Vaterunser in den böhmischen Kirchen. (S. Anh. Nr. 28.)

Ein anderes Lied, das Vaterunser enthaltend, hatte ebenfalls eine phrygische Melodie, auf folgende Art. (S. Anh. Nr. 29 — 30 — 31.)

Von den beiden Melodien unter Nr. 30. und 31. gehörte die erste zu einem Sterbelied, und die zweite wurde bey Begräbnissen der Kinder gesungen. Aber nicht nur um traurige und demüthige Empfindungen auszudrücken, wurde die phrygische Tonart gebraucht, sondern auch zu freudigen Lobgesängen. Ein merkwürdiges Beyspiel davon ist die Melodie: Herr Gott dich loben wir. — Die böhmischen Kirchen hatten dieselbe Melodie, und da sie noch eine andere Uebersetzung desselben Liedes in achtzeiligen Versen besaßen, so bedienten sie sich dazu folgender Melodie, die ebenfalls phrygisch ist. (S. Anh. Nr. 32.)

Hier ist noch der 43ste Psalm von Schütz phrygisch gesetzt. (S. Anh. Nr. 33.)

Wenn nun der heutige Cantor gefragt wird, wie er, auf den Fall, daß er ein Kirchenstück neu componiren soll, sich gegen die phrygische Tonart verhält, so ist zu fürchten, daß hier abermals der Fall eintritt, daß irgend eine Vergleichung mit einem Cantor der Vorzeit gänzlich wegfallen muß. Zwar ist mir ein Mann bekannt (er war aber keineswegs ein gewöhnlicher Cantor, es war der selige Capellmeister Wolf in Weimar) der, als er einmal aufgefordert wurde, für eine gewisse Kirchgemeine ein Kirchenstück neu zu setzen, die phrygische Tonart mit in Ueberlegung nahm, und sie auch dazu wählte. Ich weiß aber auch, daß der Organist, ein sonst nicht ungeschickter Mann, der zugegen war und seinen Entschluß hörte, es als etwas auffaßte, das den Mann lächerlich machte, und es allenthalben als etwas lächerliches erzählte. Die Thatsache ist, daß es heut zu Tage viele geschickte Organisten und Componisten gibt, welche nicht einmal wissen, daß eine phrygische Tonart existirt; die folglich, wenn sie sich auch phrygischer Wendungen bedienen, es doch nicht mit Bewußtseyn und Klarheit thun; und die vollends, wenn sie eine neue Melodie setzen, den Zuschnitt niemals so machen, daß sie durchaus phrygisch werden muß. Hiemit haben wir einen abermaligen Beytrag zur Beantwortung der mehrerwähnten Frage. Man erinnere sich, daß die etlichen bekannten phrygischen Melodien, deren hier öfters erwähnt worden ist, mit die Veranlassung zu dieser Frage sind. Auch hier fühlt die Kirche, daß ihr die phrygische Tonart angehört, und beschwert sich über deren Vernachlässigung.

---

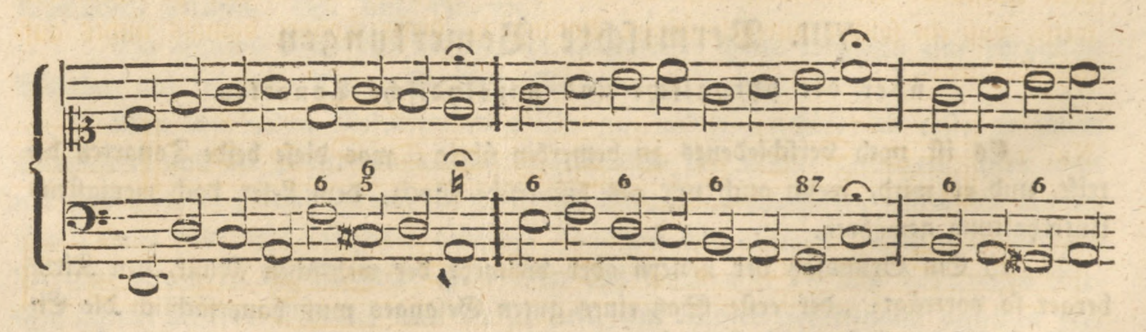
## VIII. Vermischte Bemerkungen

### über die phrygische und mixolydische Tonarten.
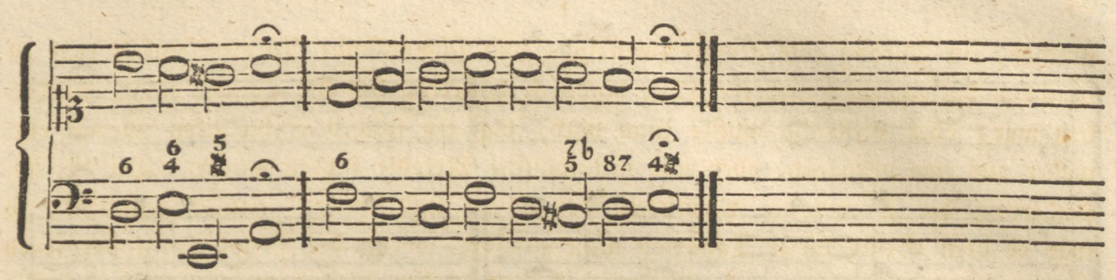
Es ist noch verschiedenes zu bemerken übrig, was diese beide Tonarten betrift, und es wird, wenn auch nur als historische Notiz, dem Leser doch wenigstens Unterhaltung gewähren.

1) Ein Grundsatz der neuern oder vielmehr der weltlichen Musik, den Kirnberger so vorträgt: „der erste Satz eines guten Gesanges muß hauptsächlich die Eigenschaft haben, daß er die Tonleiter, woraus er genommen ist, nemlich die Haupttonart des ganzen Stückes sogleich und ohne die geringste Zweydeutigkeit fühlen lasse“ — ; dieser Grundsatz wurde bey den alten phrygischen und mixolydischen Melodien oft gar nicht beobachtet. Man schien sich vielmehr ein Vergnügen daraus zu

machen, im Anfang eine gewisse zweifelnde und schwankende Aufmerksamkeit rege zu machen, die zuweilen mehrere Töne hindurch dauerte, bis die Tonart völlig entschieden war; oder vielleicht wußte man auch, daß ein solches Schwanken allemal entweder auf eine phrygische oder eine mixolydische Melodie führen würde. Da die Absonderung der Dominante vermittelst der Ober- und Unter-Secunde geschiehet, so war es dem Geiste dieser Tonarten nicht zuwider, wenn die Melodie mit der einen oder der andern anfing; und überhaupt konnte es der Absonderung nicht nachtheilig seyn, wenn eine kleine Zögerung voranging, wenn sie nur wirklich erfolgte. So etwas konnte das Geheimnißvolle vermehren, das bey dem Gesang obzuwalten schien; und überhaupt war es darum diesen beiden Tonarten nicht unangemessen, weil sie in der Kirchenmusik ohngefähr das sind, was in der Dichtkunst die Ode ist, die ebenfalls eine gewisse Ungebundenheit liebt, und nicht immer sogleich deutlich ankündigt, wo sie hinaus will. Ein Beyspiel davon haben wir bereits an dem Gregorianischen Gesang: Grates nunc omnes reddamus Domino — gesehen, welcher mit der Untersecunde anfängt. Ein anderes Beyspiel ist die bekannte Melodie: Christum wir sollen loben schon —. Weil sie mit der Untersecunde D anfängt, so bekommt sie in den gewöhnlichen Choralbüchern die Vorzeichnung b, und wird als zu D moll gehörig behandelt. Aber Glareanus (Professor in Freyburg † 1563, welcher übrigens der erste gewesen seyn soll, der unbefugter Weise den Kirchen-Tonarten die alten Griechischen Namen beylegte), dieser Glareanus, der den Sinn seiner Zeitgenossen wissen mußte, nennt sie *phrygii* elegantissimum exemplum: und durch diese Bezeichnung gibt er auch zu erkennen, daß er an deren unregelmäßigem Anfang nichts auszusetzen finde. Und wirklich verdient sie seinen Lobspruch, wenn sie phrygisch behandelt wird, nemlich auf folgende Art: *)

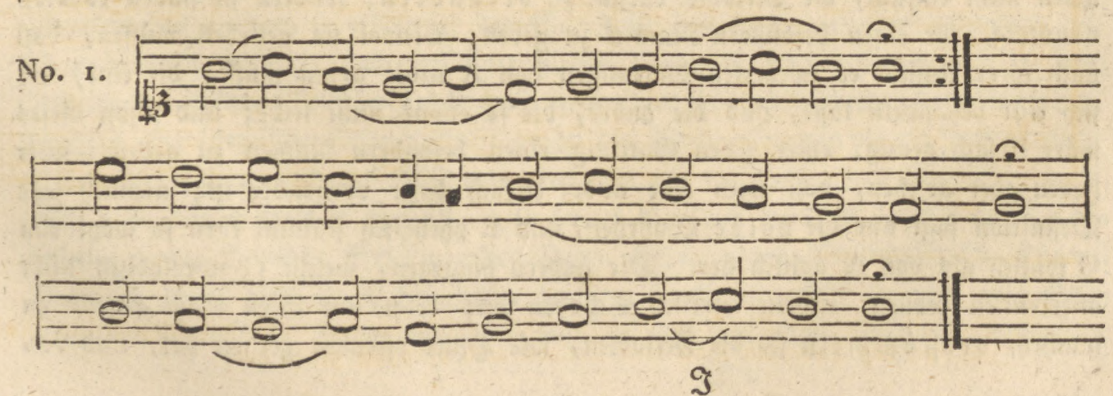


*) Eben als dieses zur Druckerey abgehen sollte, ersehe ich aus einem mir mitgetheilten Manuscript, daß Sebastian Bach diese Melodie auch phrygisch gesetzt hat.

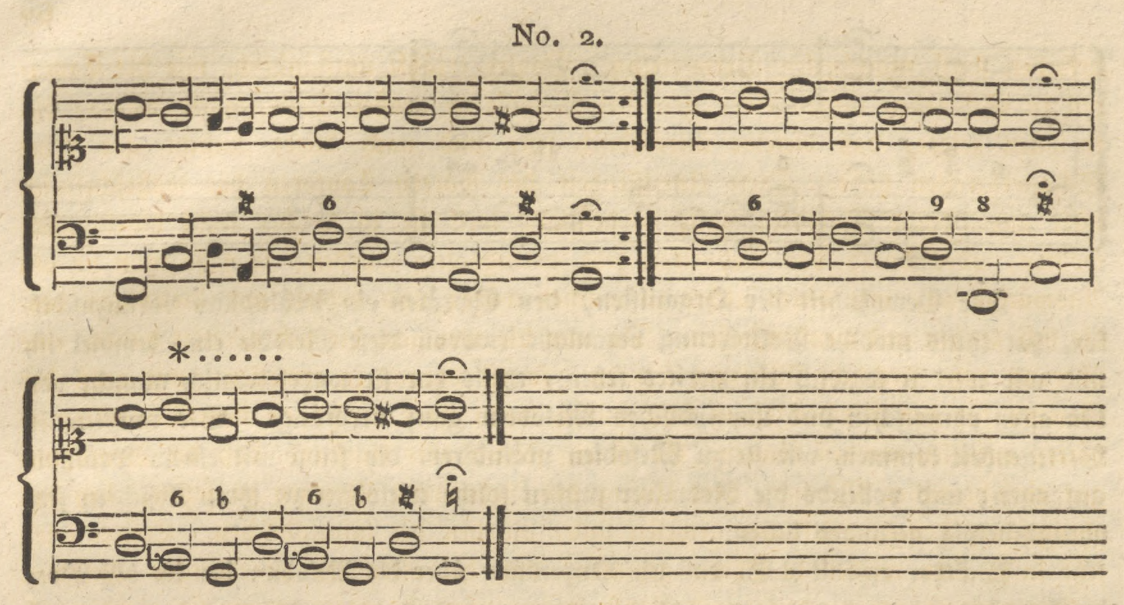



Die Gewohnheit der Organisten, den Chorälen ein Präludium voranzuschikken, hat theils manche Verwirrung veranlaßt (wovon diese Melodie ein Beyspiel ist, und wir werden sogleich ein zweites sehen), theils hat sie wahrscheinlich manche von den alten phrygischen und mixolydischen Melodien ganz verdrängt. Sie mußten in Verlegenheit kommen, wie sie zu Melodien präludiren, die selbst mit einem Präludio anfangen; und vollends die Reducirer müssen solche Melodien zu ihren Absichten sehr ungeschmeidig gefunden haben.

Walther erzählt z. B. daß die Organisten über die Melodie: der du bist Drey in Einigkeit — uneins wären, indem einige aus dem D, andre aus dem F, und wieder andre aus dem G darauf zu präludiren pflegten. Die Wahrheit ist, daß es eine mixolydische Melodie ist, die mit der Ober-Secunde anfängt; und wenn die Organisten zu Luthers Zeiten präludirten, so thaten sie es hier weder in D, noch in F, noch in G; sondern sie machten einige mixolydische Griffe, und schlossen mit der Dominante von C. Diese Melodie (O lux beata Trinitas) stammt aus dem grauesten Alterthum her, und hat allemal einen kirchlichen Character. Luther hatte die Art, aus solchen Melodien, die von den Mönchen mit vielen Dehnungen gesungen wurden, gleichsam einen Auszug zu machen; und zu dem Ende schnitt er hier ohne Umstände die Anfangsnote G ab, und fing gleich mit A an; zu einem Beweise, daß ein solcher unregelmäßiger Anfang in dieser Tonart damals nichts auffallendes war.



No. 2.




Nr. 1. ist die Melodie, so wie sie von den Mönchen gesungen zu werden pflegte, und Nr. 2. ist Luthers Auszug. Die mit *...... bezeichnete Stelle ist wiederum eine plagalische Beymischung. Hier sind Beyspiele von unregelmäßigen Anfängen der phrygischen Psalmen in der reformirten Kirche. (S. Anh. Nr. 34.)

In den oben angeführten Melodien wird man mehrere Beyspiele hievon wahrgenommen haben. Hier sind noch ein paar Beyspiele von unregelmäßigen Anfängen mixolydischer Melodien. (S. Anh. Nr. 35.)

2) Diejenigen Nichtkenner der Kirchentonarten, welche behaupten, eine Melodie in E phrygisch sey im Grunde eine Melodie in A moll, haben mehr für sich, als diejenigen, welche sagen, eine Melodie in G mixolydisch sey im Grunde eine Melodie in G dur. Denn sie richten doch wenigstens keinen Schaden an, indem ihnen nicht einfällt, die Melodie darum zu verändern; sondern sie finden es bloß unnöthig, ihr einen besondern Namen zu geben; wiewol sie gestehen müssen, daß nach ihrer Ansicht es zweyerley Gattungen von A moll geben müsse; die eine, die sich dur behandeln lasse, und die andre, die so etwas nicht leide; und schon dieses wäre Ursach genug, einer jeden Gattung einen besondern Namen zu geben. Wir haben aber gesehen, daß noch eine andre Ursach dazu vorhanden ist; nemlich jene Definition sagt nur die halbe Wahrheit, und E phrygisch stammt eben so wohl von C ionisch als von A äolisch her. Die andern hingegen, welche G mixolydisch nicht anerkennen wollen, richten wirklich Schaden an; denn um ihren Satz geltend zu machen, verstümmeln sie die Melodien, wie Hiller offenbar gethan hat, und ver-

ursachen sonst mancherley Verwirrung. Vogler erzählt umständlich, wie die Cantoren in Schweden wegen einer gewissen Melodie in großer Verlegenheit waren, bis er ihnen zeigte, daß dieselbe mixolydisch sey, und nach dieser Ansicht gar keine Schwierigkeiten habe. Diese Unwissenheit der spätern Cantoren hat wahrscheinlich viele mixolydische Melodien ganz verdrängt; weil sie in G dur nicht hineinpassen wollten, oder durch das Reduciren sehr geringhaltig wurden, so sahe man sie als Auswüchse an, mit denen nichts zu machen wäre; und behielt nur diejenigen bey, die sich drehen und wenden ließen. Da nun die wenigen, die sich gerettet haben, eine überaus hohe kirchliche Wirkung äußern, so ist daraus zu ermessen, wie groß der Gewinn für den Kirchengesang seyn würde, wenn ihrer mehrere dem Vandalismus hätten entrissen werden können. Es ist ein sonderbarer Umstand, daß die Bemühungen einsichtsvoller Männer, dem Unfug des Reducirens Grenzen zu setzen, bey der phrygischen Tonart glücklicher gewesen sind, als bey der mixolydischen. Erstere wird jetzt in so fern wieder in Ehren gehalten, daß die alten ihr zugehörigen Melodien richtig vorgetragen werden; und selbst Hiller eifert dagegen, wenn sie nicht zweckmäßig behandelt wird, d. h. wenn sie so behandelt wird, wie er selbst mit der mixolydischen umgehet. Die eine ist im Gebiet des Dur genau dasselbe, was die andre im Gebiet des Moll ist; und der Unfug, der getrieben wird, ist im Grunde größer bey der mixolydischen als bey der phrygischen; denn bey letzterer ist das Reduciren in gewissen Fällen sogar eine Schönheit, bey ersterer hingegen in jedem Fall verwerflich. Man verzeihe diese freymüthige Aeußerung über einen Mann, dessen Choralbuch die Ehre hat, in den Sächsischen Landen auf hohe Verordnung eingeführt worden zu seyn. Der Kirchenrath hat aus guten Gründen sein Choralbuch sanctionirt, aber nicht seine Privat-Meinung über die Kirchentonarten; er hat sie auch nicht sanctioniren können; denn Hiller hat sie erst später vorgetragen, und als einen Nachtrag geliefert. Wenn nun diese Meinung irrig ist, so muß ihr um so lauter widersprochen werden, je erhabener der Schutz ist, den sie zu genießen vermeynt. Es ist und bleibt traurig, daß zufälliger Weise (denn Erschleichung will ich dem sonst wackern Manne keinesweges Schuld geben) in sämtlichen Kirchen des Königreichs Sachsen eine förmliche Schmähschrift gegen die Kirchentonarten als ein Inventarium-Stück aufbehalten, und der kirchlichen Nachwelt als ein Heiligthum überliefert wird. „Ich habe keinen Respect davor“ — so lautet die (wie man es nehmen will) nachdrückliche oder kleinliche Erklärung des Herrn Hiller gegen die mixolydische Tonart. Hätte er dieses blos als Schriftsteller gesagt, so könnte man es ganz mit Stillschweigen übergehen; wenn aber das, was er thut und sagt, öffentlich authorisirte

Vorschrift seyn soll, so ist es Pflicht, im Namen der Kunst und Wissenschaft dagegen zu protestiren.

3) Die reformirte Kirche besitzt von Melodien in beiden Tonarten einen schönen Schatz; nemlich folgende 17 Psalmen, Ps. 17. (63. 70.) 26. 31. (71.) 51. (69. 83. 94. 100. (131. 142.) 102. 132. 141. 147. sind in der phrygischen, und folgende 24: Ps. 15. 19. 27. 30. (76. 139.) 44. 46. (82.) 57. 58. 74. (116.) 85. 87. 93. 103. 113. 117. (127.) 121. 126. 136. 145. sind in der mixolydischen Tonart gesetzt. Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen eine Wiederholung derjenigen Melodie, die unmittelbar vorhergehet; so daß der phrygischen Melodien 11, und der mixolydischen 19 sind. Sie sind aber practisch nur in so fern von Werth, als sie gut behandelt werden. Folgendes ist eine Probe, wie in Zürch die phrygische Tonart gesungen wird. (S. Anh. Nr. 36.)

Man sagt, daß die gebildetern Gemeindeglieder von Zürch sich zu ihrem Gottesdienst einen andern Kirchengesang wünschen. Dieses ist kein Wunder; aber sie würden einen solchen Wunsch nicht hegen, wenn die Gesänge, die sie schon haben, zweckmäßig behandelt würden; so wenig als die Lutherische Kirche je wünschen wird, die Original-Melodien zu Luthers Liedern und andre von demselben Character gegen neuere Gesänge zu vertauschen. Man sollte denken, daß es für die Zürcher ein leichtes seyn müßte, eine Revision der an sich vortrefflichen alten Melodien zu veranstalten, wobey obenerwähnter Psalm etwa so gegeben werden könnte. (S. Anh. Nr. 37.)

Von beiden folgenden Stücken ist Nr. 1. die Art, wie der mixolydische Psalm 15. in Zürch gesungen wird, und Nr. 2. die Art, wie derselbe von der Revision geliefert werden könnte. (S. Anh. Nr. 38.)

Man kann von den Zürchern eigentlich nicht sagen, daß sie ihre Melodien reducirt haben; und eine vernünftige Revision hätte daher von der Kirchfahrt keinen großen Widerstand zu befürchten, wie der Fall seyn müßte, wenn die Melodien durch die Reduction einen völlig veränderten Character bekommen hätten; z. B. wenn der 15te Psalm auf folgende Art auf G dur reducirt worden wäre. (S. Anh. Nr. 39.)

Wäre die Kirchgemeine gewohnt die Melodie auf diese Art hypoionisch zu singen, so möchte es allerdings schwer halten, ihren ursprünglichen mixolydischen Character wiederherzustellen; gerade so z. B. wie es der Brüdergemeine keinesweges einleuchten würde, wenn man ihr zumuthen wollte, die mixolydische Melodie: Veni creator spiritus — nach Hillers Vorschrift hypoionisch zu singen; nur vielleicht mit dem Unterschied, daß in Zürch die einsichtsvolleren Gemeindeglieder mit der Ver-

änderung zufrieden seyn würden, in der Brüdergemeine hingegen dieselbe von jedermann ohne Ausnahme würde verworfen werden.

4) Wir haben die phrygische und mixolydische Tonarten Dominanten-Tonarten genannt, und ihre ganze Kraft von der Dominante hergeleitet. Vielleicht könnte jetzt jemand die Frage aufwerfen: Wenn es wahr ist, daß die Dominante eines jeden Tones, als selbstständiger Ton betrachtet, eine solche Kraft hat, wie wäre es, wenn ihre Dominante sich wieder absonderte, und vielleicht eine noch größere Kraft zeigte? Wie wäre es, wenn man alsdann immer weiter ginge, und immer neue Dominanten entwickelte, die vielleicht etwa wie Schachteln in einander stecken? Die Antwort hierauf ist sehr kurz, nemlich, weder die phrygische noch die mixolydische Tonart haben eine Dominante, eben darum weil sie kein Subsemitonium haben. Denn die große Terz ist zur Dominante wesentlich nothwendig, und die Operation der Absonderung kann bey jedem Tone nur einmal geschehen.

5) Bey den Kirchen-Melodien, die Walther in seinem musicalischen Lexicon als phrygisch anführt, ist nichts zu erinnern; wenn er aber folgende: Mitten wir im Leben sind — Erbarm dich mein o Herre Gott — Herr Gott dich loben wir — von ihnen trennt, und sie hypophrygisch nennt, so sieht man wohl, daß seine Einsicht verkehrt war. Wie es mit der sogenannten hypophrygischen Tonart bewandt war, werden wir in der Folge sehen. Von mixolydischen Melodien weiß Walther keine aufzufinden als die: O wir armen Sünder —. Weil ihm die wahre Bedeutung des Wortes *Ambitus* unbekannt war (wovon bald die Rede seyn wird), so maß er die Melodien gleichsam mit der Elle ab, und nach dem gefundenen Maaße theilte er sie den Tonarten zu. Dadurch wird die ganze Sache zu einer unnützen Spielerey, und er selbst gibt sie für nicht viel besser aus.

6) Buttstett (Organist in Erfurt † 1727) nennt die mixolydische Tonart ernsthaft. Dieses ist einleuchtender, als wenn sie Prinz (Cantor in Sorau † 1712) lustig, etwas gemäßigt nennt. Die Wahrheit ist, sie schickt sich zu allen gottesdienstlichen Empfindungen, die nicht mit Traurigkeit verbunden sind; man könnte sie füglich, ernsthaft, erhaben und majestätisch nennen. Die phrygische Tonart nennt Prinz sehr traurig. Buttstetts Beschreibung ist umfassender; er nennt sie ganz traurig, auch lieblich und angenehm. Sie ist nemlich geschickt, allerley Empfindungen auszudrücken, aber alles stark, nachdrücklich und ernstlich. Wir haben gesehen, daß sie so reichhaltig ist, daß sie sogar zu erhabenen Lobgesängen gebraucht werden kann; doch sind die Beyspiele ungleich zahlreicher, da sie angewendet wird, um Empfindungen die mit Traurigkeit verbunden sind, auszudrücken. Beide Tonarten sind besonders dazu geeignet, gottesdienstliche Anbe-

tung auszusprechen; aber die phrygische, Anbetung mit demüthigen, die mixolydische, Anbetung mit freudigen, lobpreisenden Empfindungen verbunden. Die eine spricht die Empfindungen der Kirche hier auf Erden aus, die andre sucht die Sprache der vollendeten Kirche im Himmel zu erreichen. Für die weltliche Musik, oder für das Theater, sind beide Tonarten völlig unbrauchbar; ausgenommen, wenn man sich etwa erlauben wollte, in einer dramatischen Vorstellung den ächten Kirchenton dem Leichtsinn Preis zu geben. Würde z. B. in einem solchen Stück das Innere einer uralten Domkirche dargestellt, so könnte der Componist nichts zweckmäßigeres thun, als wenn er dazu eine phrygische oder mixolydische Melodie hören ließe.

7) Diese Unbrauchbarkeit für die weltliche Musik ist vielleicht die eigentliche Ursach, warum man heut zu Tage von ihnen so wenig Gebrauch macht, um die Kirchenmusik damit zu bereichern. Die Stücke, die der Jugend zur Uebung aufgegeben werden, sind gewöhnlich alle von weltlicher Art; nur wenig Schüler haben die Aussicht, künftig als Kirchen-Componisten aufzutreten, und diese wenigen haben genau denselbe Unterricht, den andre genießen. Was ihnen etwa von der Kirchen-Musik vorgetragen wird, ist mehr negativ als positiv; man sagt ihnen mehr davon, was dabey zu vermeiden, als was dabey zu thun sey; gleichsam als wäre sie nur eine Unterabtheilung, der man aus dem gesammten Reichthum der Musik nur dieses und jenes kärglich zutheilen müsse, was andre Gattungen vollständiger haben können. Ein heutiger Cantor also, der eine neue Melodie zu setzen hat, kommt leicht darauf, irgend eine beliebte Operetten-Arie zum Grunde zu legen, und sie etwa nur so zu beschneiden, daß sie eine gewisse kirchliche Anständigkeit bekommt. Dasjenige, was in der Kirchen-Musik positiv ist, und das in keiner Operetten-Arie enthalten seyn kann, bleibt unbenutzt; und die Folge ist, daß, wie Kirnberger es ausdrückt, man jetzt die Kirchen-Musik kaum mehr von der theatralischen unterscheiden kann. „Ich kann meinen gerechten Unwillen nicht verbergen, sagt er, den ich allezeit empfinde, so oft ich mich der neuen Choralgesänge erinnere, die zu den schönen Kirchenliedern Gellerts, Cramers u. a. gesetzt, und zum Theil in einigen protestantischen Ländern schon eingeführt sind. Kann etwas der Religion entheiligenderes gedacht werden, als Choral-Gesänge, die mit unsern gemeinsten Liedern einerley Tonart, einerley Wendung des Gesanges, einerley Modulation haben, und müssen viele Christen dadurch nicht mehr zum Aergerniß als zur Andacht gereizt werden?“ Die Erscheinung, über welche Kirnberger hier klagt, wäre zur Zeit der Reformation unmöglich gewesen. Wenn der Capellmeister Walther von Luther sagt, „er habe mit ihm und Conrad Rupf Unterredung gehabt über die Art der acht Tone, so meint er die Eigenthümlichkeiten, die einer jeden von den acht Tonarten zukommen, und

darunter sind vier, welche der Kirchen-Musik ausschließlich angehören, und die in der weltlichen Musik durchaus nicht existiren können. Und selbst die Tonarten, welche beiden Gattungen von Musik gemeinschaftlich sind, bekommen für die Kirche eine andre Behandlung, als für die Welt Statt zu finden pflegt. Alles dieses war ein Gegenstand des Unterrichts, und in der Regel mußte jeder Cantor davon Kenntnisse besitzen. Wenn damals eine Melodie schlecht gerieth, so konnte es nicht darum seyn, weil sie etwa einen weltlichen Ton hatte, — dieser Fall konnte gar nicht vorkommen, — sondern weil der kirchliche Ton ungeschickt ausgedruckt war. Heut zu Tage gehört ein Meister dazu, wenn eine neue Kirchen-Melodie irgend einen Character bekommen soll; ehemals gehörte es unter die Fehler der Schüler, wenn eine Melodie zu viel Character bekam. Denn wenn dem Schüler aufgegeben wurde, einen Text in der und der Tonart zu setzen, so waren ihm die Eigenthümlichkeiten einer solchen Tonart bekannt, und er konnte deren Anwendung leicht übertreiben. Die Kenntniß von der Organisation der phrygischen und mixolydischen Tonarten, war ein Haupttheil dessen, was ein damaliger Cantor wissen mußte; dennoch war sie nur ein Theil davon, und jede von den sechs andern Tonarten war ihm in ihrer Art eben so unentbehrlich. Sie machen zusammen das positive System der Kirchen-Musik aus, welches von dem System der weltlichen Musik ganz unabhängig ist, und es durchaus verschmähet, nur negativ behandelt zu werden.

Uebrigens nennt Kirnberger den Mann nicht, den er mit seinem Tadel meynte. Aber zwey Sachen sind gewiß: 1) daß Hiller im Jahr 1763 Choral-Melodien zu den Gellertschen und Cramerschen Liedern gesetzt und herausgegeben hat; und 2) daß er sie nicht nach den Grundsätzen der alten Choralkunst gesetzt haben kann. Es ist wahrscheinlich, daß Kirnberger diese Melodien meynte; daß Hiller in der Folge diese jugendliche Arbeit selbst verworfen hat, wiewol er es nicht ausdrücklich sagt; und daß die 27 neuen Melodien, mit welchen er nach seinem Ausdruck sein Allgemeines Choralbuch bereichert hat, nicht dieselben sind, die er schon 1763 herausgegeben hatte. Bey Gelegenheit der im Nachtrag gelieferten neuen Melodien sagt er: „An der Freyheit der Modulation, in einigen dieser neuen Melodien, wird sich hoffentlich niemand ärgern, der es aus der vorigen vierten Abtheilung weiß, wie sehr man die Melodien aus alten Tonarten der mannigfaltigen Modulation wegen lobpreiset. Es gab eine Zeit, wo die Regeln der Modulation schön und richtig aus Sinfonien, Concerten und Opernarien abstrahirt und vestgesetzt wurden; und man glaubte, daß Choral-Melodien über eben den Leisten gespannt werden müßten; aber schon Kirnberger konnte seinen gerechten Unwillen über die neuen Choralmelodien zu Gellerts, Cramers u. a. geistlichen Liedern, nicht bergen,

die mit unsern gemeinsten Liedern einerley Tonart, einerley Wendung des Gesanges, einerley Modulation haben.“

Hieraus ist dreyerley zu ersehen: 1) Es ist wahrscheinlich, daß er selbst derjenige war, welcher damals glaubte, daß Choral-Melodien über eben den Leisten gespannt werden müßten; 2) daß er sich Mühe gegeben hat, diese neuesten Melodien den alten ähnlich zu machen, und 3) daß er diese Aehnlichkeit in einer gewissen Freiheit der Modulation gesucht hat. Dieses ist eine sehr dunkle Ansicht von der eigentlichen Beschaffenheit der sogenannten alten Tonarten, die sich nicht auf Wissenschaft, sondern blos auf ein gewisses Gefühl gründet. Die Alten wußten nichts davon, daß sie bey der Modulation sich besondre Freyheiten erlaubt hätten, und daß sie sich deswegen entschuldigen müßten; sondern die Modulation ihrer Melodien folgte ganz natürlich aus dem Wesen der Tonarten selbst. Daß z. B. die Melodie: Herr Gott dich loben wir — dem Anschein nach in E moll anfängt, ob es gleich gewiß ist, daß sie nicht in E moll gesetzt ist, ist keinesweges eine gewagte Freiheit, die man sich nahm; sondern es folgt aus der Natur der phrygischen Tonart, daß eine Melodie füglich so anfangen kann; wiewol es wirklich scheint, daß man heut zu Tage so etwas nicht mehr wagt, und wenigstens so weit ging die Freyheit nicht, die sich Hiller in gedachten Melodien genommen hat. Ich bin weit davon entfernt, diese Melodien im eigentlichsten Sinn zu tadeln; aber wenn man keinen andern Beweis hätte, daß er die wahre Beschaffenheit der Kirchentonarten nicht kannte, so könnte man ihn aus diesen Melodien führen. Ich übergehe die 27 Melodien, deren oben gedacht worden ist, weil er sie nicht nahmhaft gemacht hat, und bleibe blos bey denen stehen, die er als die seinigen genannt hat. Diese sind: 1) 7 im Choralbuch, 2) 14 im Anhang, und 3) 11 im Nachtrag. Darunter sind 1) von der ionischen Tonart, im Anhang Nr. 4: 5. und 8. und im Nachtrag Nr. 3. und 8. 2) von der hypoionischen Tonart im Choralbuch Nr. 183. 148. und 218. im Anhang Nr. 1. 2. 3. 7. 9. 11. und 14., und im Nachtrag Nr. 4. 5. und 7.; zusammen also 18 Dur-Melodien. Da aber diese beiden Tonarten eben so gut der weltlichen als der kirchlichen Musik angehören, so ist aus seiner Wahl dieser Tonarten nichts zu schließen, weder seine Kunde noch seine Unkunde der Kirchentonarten; eher etwas aus seiner Behandlung derselben. Wir haben im dritten Abschnitt gesehen, daß weil die weltliche Musik sehr geneigt ist, die Ausweichung in die Quinte die erste seyn zu lassen, die Alten bey ihren Kirchen-Melodien in Dur dieses nur selten thaten (ausgenommen bey der mixolydischen Tonart, womit es aber, wie man gesehen hat, eine eigne Bewandniß hatte, und die überhaupt die weltliche Musik gar nichts angehet); und wir werden in der Folge sehen, daß sie bey den Moll-Melodien noch

viel

viel weiter gingen, indem sie bey solchen Tonarten, die zugleich kirchlich und weltlich sind, die Ausweichung in die Quinte schlechterdings und ganz und gar untersagten, so daß man auch nicht ein einziges Beyspiel davon findet. Aber unter diesen 18 Hillerischen Dur-Melodien sind nur 5, die nicht zuerst in die Quinte ausweichen, welches ohngefähr das umgekehrte Verhältniß seyn möchte, das die Alten zu beobachten pflegten. 3) in der äolischen Tonart sind gesetzt: im Choralbuch Nr. 121. und 239.; im Anfang Nr. 10. und 13., und im Nachtrag Nr. 1.; und 4) in der hypodorischen im Choralbuch Nr. 29. und 43. Da aber diese beiden Tonarten ebenfalls der weltlichen Musik mit angehören, so ist nichts daraus zu schließen; und der Umstand, daß er dabey die Gesetze traf, welche die Alten bey diesen Tonarten beobachteten, ist kein hinlänglicher Grund, daraus zu folgern, daß er diese Gesetze gekannt habe. Auch ist es nicht zu leugnen, daß diese Gesetze nur in so fern zweckmäßig sind, als überhaupt das ganze Tonarten-System zur Richtschnur angenommen wird. 5) Nr. 190. im Choralbuch, Nr. 6. im Anhang, und Nr. 6. und 11. im Nachtrag würden die Alten als hypodorisch anerkennen, wenn sie eine Quarte tiefer stünden; da sie aber ein solches Transponiren nicht vertragen würden, so sind sie moderne Moll-Melodien. 6) No. 2. im Nachtrag, welches Hiller ausdrücklich zum Beweis anführt, daß die heutigen Tonarten mehr leisten als die alten *), würden Luther und Walther für rein äolisch erklärt haben, wenn ihnen die bloße Melodie nicht in C moll, sondern in A moll vorgelegt worden wäre. Die Dissonanzen, die er angebracht hat, thun gar nichts zur Sache, und können eine Melodie, die an sich äolisch ist, nicht zu einer unäolischen machen. 7) Nr. 9. und 10. im Nachtrag sind Moll-Melodien, die sich auf keine Weise unter die Kirchentonarten bringen lassen. Damit werden sie keinesweges getadelt; denn auch Schütz hat einige wenige Melodien auf diese Art gesetzt; und daraus, daß die Tonarten der Alten allerdings sehr kirchlich waren, folgt nicht, daß jede Abweichung davon unkirchlich seyn müßte. Wirklich scheinen jene Melodien recht sehr gut zu seyn. 8) Der Hauptbeweis aber von Hillers Unkunde der Kirchentonarten liegt in dem Umstand, daß er sich keiner Tonart bedient hat, die der Kirchenmusik ausschließlich angehört; die phrygische, mixolydische, dorische und hypomixolydische Tonarten fehlen bey ihm gänzlich. Er würde aber ganz gewiß, eben so gut als Schütz, sich

*) Es ist eine wunderliche Sache, wenn man die heutigen Tonarten immer den alten entgegen setzen will. Unsere 12 Dur-Tonarten und 12 Moll-Tonarten sind die Dienerinnen der gesammten Musik, sie mag kirchlich oder weltlich seyn. Das Wesen der Kirchen-Musik besteht in ihrer innern Organisation nicht in dem Umstand, daß sie vermöge der damaligen Orgel-Temperatur, genöthigt war, sich auf bestimmte Töne einzuschränken.

ihrer bedient haben, wenn er gründliche Kenntnisse von ihnen gehabt hätte. Die Aussicht zu haben, der Kirche eines ganzen Landes mit neuen Kirchen-Melodien zu dienen, es dabey zweckmäßig zu finden, so viel möglich den Ton der Alten zu treffen, das Publikum auf diesen Umstand ausdrücklich aufmerksam zu machen, und dennoch eben die Tonarten, deren sie sich bedienten, zu verschmähen, wenn man sie kennt, ist eine so ungeheure Ungereimtheit, daß sie sich schlechterdings nicht denken läßt.

Hätte Sebastian Bach dieselbe Aussicht gehabt, so würde er ganz gewiß, eben so wie Schütz, den ganzen Reichthum der Kirchentonarten aufgeboten haben, um einer so ehrwürdigen Bestimmung ein Genüge zu leisten. Dafür sind die alten Melodien Bürge, die er so meisterhaft zu bearbeiten wußte.

9) Wie es zugegangen seyn mag, daß Hiller in der Kenntniß der Kirchentonarten so sehr zurückgeblieben ist, können wir aus seinen eignen Worten schließen. Er sagt: „Mögen die Melodien der Alten immer ihr Eignes haben, das bey der geringeren Anzahl derselben den Mangel an Mannigfaltigkeit nicht so leicht empfinden läßt, als wenn die Menge der Melodien, die wir heut zu Tage besitzen, und die sich in die Tausende beläuft, alle in den alten Kirchentönen hätten geschrieben werden sollen.“ Nun sind der Melodien in den drey Sammlungen, welche den Choralgesang zur Zeit der Reformation, und so lange die alte Schule dauerte, enthalten an der Zahl über 700, und diese Zahl wird man doch wohl nicht gering nennen? Hiller hat also offenbar nur einen kleinen Theil davon gekannt, nemlich bloß die wenigen Ueberreste davon, die sich noch im Lutherischen Choralgesang befinden. Von den Psalmen-Melodien der reformirten Kirche hat er wahrscheinlich niemals Notiz genommen, und die Böhmische Sammlung wird ihm nie zu Gesichte gekommen seyn. Eben dieser Umstand, daß auch Kirnberger bloß jene Ueberreste kannte, ist die Ursach, wie wir in der Folge sehen werden, daß seine Abhandlung mangelhaft ist. Aber so gering auch sein Vorrath war, so hatte er doch darin geforscht, und einige recht gute Bemerkungen geliefert; Hiller hatte nicht geforscht, sondern bloß Kirnbergern nachgeschlagen, ihn nur halb verstanden (und manches ist bey ihm wirklich unverständlich) und dann dreist abgeurtheilt. Aus demselben Umstand folgt auch Hillers völlige Incompetenz über die Mannigfaltigkeit der alten Melodien zu urtheilen. Schon die bloße Behauptung, daß es den Kirchentonarten an Mannigfaltigkeit fehle, ist ein Beweis, daß er sie nicht kannte. Die große Fruchtbarkeit der ehemaligen Cantoren, in Fertigung neuer Melodien (so daß, wie Hiller selbst sagt, manches Lied 12 bis 15 eigne Melodien bekam) äusserte sich zur Zeit der alten Schule, und sie würde sich noch äussern, wenn die Schule noch vorhan-

den wäre. Sie hatte eine eigne Tendenz, den Reichthum der Musik aufzuschließen, und zum Componiren zu reitzen; und vielleicht lag hierin mit eine Ursach, warum damals so viele Lieder gedichtet wurden, zumal wenn etwa der Dichter selbst Componist war, wie z. B. Schneegassius und Herrmann Schein. Ohne Zweifel lag auch hierin die Ursach, warum ausser den Melodien, die allgemein bekannt waren, jede Provinz noch ihre eignen hatte, welches eigentlich noch fortdauert, und im Grunde gar kein Uebel oder Misstand ist. Denn die Kirchfahrten, denen die Melodien eigenthümlich angehören, haben davon keinen Schaden, und wenn sie gut sind und gut gesungen werden, so erregen sie bey jedem Besuchenden eine eigne sehr angenehme Aufmerksamkeit. Sehr viele machen diese Erfahrung, wenn sie zum erstenmal eine Brüdergemeine singen hören, nicht nur weil sie überhaupt den Gesang anständig und zweckmäßig finden, sondern auch weil sie manche ihnen ganz neue Melodie zu hören bekommen. Da ein jeder, der nur einige musicalische Anlage hat, in seiner Art ein Kenner der Choralmusik ist (denn er hat eine Anzahl Melodien inne, die er fertig singen kann), so ist ihm jede neue Melodie, die ihm gut vorkommt, interessant, und er lernt sehr bald sich an den Gesang mit anzuschließen. Die vielen Varianten im Lutherischen Choralgesang mögen denselben Ursprung gehabt haben. Die Melodien kamen aus einer Provinz in die andre, die Cantoren nahmen davon an, was ihnen anständig war, und änderten manches nach ihrer Einsicht; wie sie es noch thun, wenn sie eine Kirchenmusik aufzuführen haben, und sich dabey fremder Arbeiten bedienen. Darüber beschwert sich niemand; und es scheint, daß man sich ehemals bey den Choral-Melodien dieselbe Freyheit genommen habe. Daß man dabey mit Ueberlegung handelte, davon haben wir an dem Choral: Es ist das Heil uns kommen her — ein Beyspiel gesehen. Wären die Varianten bloß aus Nachlässigkeit oder Ungeschicklichkeit entstanden, so müßte man etwas ähnliches auch bey dem reformirten Choralgesang wahrnehmen. Aber dort existiren keine Varianten; denn die Melodien stammen nicht von den Cantoren her, und sie hatten keine Freyheit irgend etwas daran zu ändern.

10) Ich kann nicht umhin, noch einen sonderbaren Umstand zu bemerken. Seitdem die Buchdruckerkunst existirt, hat man vielleicht noch nie gesehen, daß jemand einen Druckfehler, der noch dazu als ein solcher angezeigt ist, dazu benutzt hätte, um einen Beweis darauf zu bauen. Dieses thut aber Hiller. Er sagt: „Eben diese Melodie, die bey Kirnberger äolisch ist, steht bey Walthern unter den phrygischen. Dieses zweifelhafte findet sich noch bey verschiedenen andern Melodien (sie werden aber nicht genannt), und dient zum Beweise, daß die Alten bisweilen selbst nicht wußten, wie sie mit ihren Tonarten dran waren, und daß die

Neuern es noch weniger wissen? Nun schlage man bey Kirnberger die *Errata* nach, so wird man in Bezug auf diese Stelle finden: „für äolisch lies phrygisch," und damit fällt der ganze Beweis übern Haufen, und kann durch keinen andern ersetzt werden, weil die Behauptung an sich ganz falsch ist. Denn nicht nur die Alten wußten sehr wohl, wie sie mit ihren Tonarten dran waren, sondern der Umstand, daß sie an gewisse bestimmte Töne gebunden waren, und nicht transponiren konnten, macht es auch für uns überaus leicht, sie von einander zu unterscheiden, so daß es für einen, der diesen Punkt wohl gefaßt hat, unmöglich ist, auch nur einen einzigen Fehlgriff zu thun. Es kostet ungleich mehr Mühe, auszufinden, in wie fern die wenigen Hillerischen Melodien in die Kirchentonarten hineinpassen oder nicht, als eine noch so starke Sammlung alter Melodien aus einander zu setzen; letzteres kostet eigentlich gar keine Mühe, wenn man nemlich die Original-Sammlungen vor Augen hat. Noch mehr; bey den französischen Reformirten sind die Psalmen-Melodien so in Noten gesetzt, daß sie alle ohne Ausnahme die Vorzeichnung ♭ haben, und folglich beym ersten Anblick so aussehen, als stünden sie in F dur oder D moll. Dennoch ist es sehr leicht, durch diese Hülle hindurchzuschauen, und alle acht Kirchentonarten deutlich zu erblicken. Uebrigens da Hiller den Alten selbst diese Kenntniß abspricht, und daraus folgert, daß sie die Neuern noch weniger haben können; und da er sich selbst ohne Zweifel mit unter die Neuern gezählt hat: so haben wir hier das klare und deutliche Geständniß aus seinem eignen Munde, daß er die Kirchentonarten nicht gekannt hat, und folglich, daß er nicht berechtiget war, über sie abzusprechen.

Ich habe lange angestanden, diese Bemerkungen über Hiller hier einzurücken, und fühle ganz das Unangenehme, das darin liegt, daß er nun zu seiner Ruhe eingegangen ist, und sich nicht mehr verantworten kann. Es könnte das Ansehen haben, als thäte ich einen unedlen Angriff auf einen Wehrlosen. Aber die Natur des gegenwärtigen Aufsatzes macht es nothwendig, daß die Gültigkeit seiner Ansprüche in nähere Untersuchung gezogen werde. Es sind viele, welche glauben, daß seine Sätze unbezweifelte, noch dazu von einer hohen Behörde sanctionnirte Wahrheit enthalten, und er hat dafür gesorgt, daß sie auf die späteste Nachwelt kommen müssen. Diese Sätze werfen auf die verdienstlichen Arbeiten unsrer Vorfahren ein falsches und nachtheiliges Licht, und sind an sich der fernern zweckmäßigen Bearbeitung des Choralwesens hinderlich. Er hat gleichsam einen ewigen Krieg zwischen den Cantoren und der öffentlichen Meinung angerichtet; „man lobpreiset die Alten," sagt er selbst, und gestehet damit die öffentliche Meinung zu; aber wenn sich diese äussert, wenn die Frage aufgeworfen wird; „Woher kommt es u. s. w.", so sind die Cantoren angewie-

sen, darauf zu antworten: „Es ist dieses nichts anders als die Stimme der mit der jetzigen Welt Unzufriedenen.“

Da es nun nicht möglich ist, daß die öffentliche Meinung damit abgewiesen werden könnte, und die Frage immer wiederholt werden wird, so kommen die Cantoren in eine sehr verdrießliche Lage. Dazu kommt noch, daß die Frage vielleicht öfter von Laien in der Musik als von eigentlichen Musikern aufgeworfen wird, also von Leuten, denen man nicht gut beykommen kann, um sie zu einer Aenderung ihrer Meinung zu bewegen, und denen man doch nicht ins Gesicht sagen darf, daß sie von Dingen reden, die sie nicht verstehen; denen man auch wirklich damit Unrecht thun würde. Denn die Choral-Musik ist ihrer Natur nach Volkssache, oder um angemessener davon zu reden, sie ist Sache der Kirche; und statt die Meinungen der Kirche verächtlich zu behandeln, ist es vielmehr eine höchst anständige Beschäftigung, genauer zu erforschen, warum sie so und nicht anders urtheilt. Viele gehen so weit, daß sie sogar glauben, die Choralkunst der Alten gehöre unter die verloren gegangenen Künste, und selbst Musiker haben diese Meinung geäussert. Dieses ist gewissermaßen gegründet, nemlich in so fern der Unterricht davon in den Schulen aufgehört hat, und nur wenige Fähigkeit und Gelegenheit haben, sich selbst Kenntnisse davon zu verschaffen. Daß letzteres indessen möglich sey, davon ist der nunmehr selige Hof-Organist in Dresden, Herr Joh. Gottfried Kirsten, ein überzeugendes Beispiel. Da er nemlich vorher bey der reformirten Kirche in Dresden angestellt war, fand er unumgänglich nothwendig, um die Psalmen-Melodien richtig spielen zu können, erst die Kirchentonarten zu studiren; und das jetzige vorzüglich schöne Choralspiel seines Herrn Sohnes und Nachfolgers in der Hofkirche ist mit eine Frucht jenes Studirens. Aber das eine Forschen ist nicht jedermanns Ding; es wird auch bey andern Künsten in der Maaße nicht erfordert, sondern man sorgt für Unterricht. Es ist höchst sonderbar, daß die einzige Kunst, welche alle Menschen interessirt, vom höchsten Staatsgebieter an bis zur niedrigsten Magd, zugleich auch die einzige ist, welche noch kein Elementar-Buch besitzt. Wenn dem künftigen Cantor in der Schule gesagt würde: „Du bist bestimmt, in der Kirche ein wichtiges Amt zu übernehmen, wozu allerley Kenntnisse nöthig sind; aber hier ist nicht der Ort, dir diese Kenntnisse beyzubringen; du wirst sie auch in keinem Buche finden, sondern du magst zusehen, wie du sie selbst entdecken kannst“ — so würde dieses ein sehr seltsamer Unterricht seyn; aber man verfährt im Grunde noch seltsamer; denn man macht ihn nicht einmal auf jene Kenntnisse aufmerksam, sondern man läßt ihn Sonaten spielen, und denkt, der Choral werde sich hernach von selbst finden. Die Beschuldigung ist hart; ohne Zweifel wird es Ausnahmen geben; aber

wenn die Lehrbücher wirklich in diesem Tone sprechen, so darf man kaum vermuthen, daß der Ausnahmen sehr viele seyn werden. Eins der gangbarsten Lehrbücher ist Löhleins Clavierschule, und vom Choral findet man darin nur folgendes: „Ich hätte vielleicht dieser Anweisung auch Choräle beyfügen sollen. Es ist wahr, sie sind eine gute Uebung für einen Anfänger, weil man nebst der Harmonie auch eine Melodie in der äußersten Stimme hat. Allein ich konnte sie nach dem mir vorgesetzten Plane, bey Erklärung der Harmonie nicht füglich anbringen. Ich glaube aber, wer meine gegebenen Beyspiele spielen kann, der wird auch leicht einen Choral spielen; aber nicht umgekehrt. Da auch diese Anweisung mehr auf das Clavier, als auf die Orgel gerichtet ist, und diejenigen, so sich besonders auf die Orgel appliciren, ohnedem genug Choräle spielen müssen, andre aber, die zur Erbauung Choräle spielen wollen, auch schon Choralbücher haben können: so glaube ich, dieses wird hinlänglich seyn, einen, der die Harmonie studiren will, auf den rechten Weg zu führen." Mir ist in dieser Stelle nicht sowohl das anstößig, daß er die Choralkunst ganz übergangen hat (denn in die engen Grenzen seines Buches hätte er doch nichts vollständiges davon hineinbringen können) als vielmehr der Ton, in welchem er von ihr redet, als wenn sie nur eine Nebensache wäre, ohne einen Wink davon zu geben, daß sie eine Wissenschaft für sich sey. Man sage nicht, daß das Buch nach der Absicht des Verfassers blos eine Anweisung zum spielen sey, denn es enthält genug von den Bestandtheilen eines guten musicalischen Stückes, was also in die Lehre von der Composition gehört; man erkennt aber schon an seiner unrichtigen Definition der sogenannten alten Tonarten (die er, wie gewöhnlich, so aufstellt, als stünden sie mit der Lehre von Dur und Moll in Widerspruch), daß er von der Choral-Musik eigentlich nicht mehr zu sagen hatte, als was er hier wirklich anführt. Die Thatsache ist, daß sie in der Schule gewöhnlich bloß als Nebensache behandelt wird, z. B. zur Uebung im Generalbaß, und der angehende Organist lernt seine Sache handwerksmäßig, wie etwa der Lehrling einer Badstube das Rasiren lernt. Hätte man fortgefahren, die Choralkunst als eine abgesonderte, von der weltlichen Musik in vielen Stücken ganz unabhängige Wissenschaft mit Ernst und Würde zu behandeln, oder welches einerley ist, hätte man die Kirchentonarten als Grund des Unterrichts beybehalten: so hätten die vielen Misbräuche und Unarten, die Hiller mit so vielem Rechte rügt, unmöglich in der Maaße überhand nehmen können, wie jetzt am Tage ist. Seine Verdienste sind bey dem jetzigen Zustand des Choralwesens nicht zu verkennen; er hat solchen Cantoren und Organisten, die es bedurften, manchen nützlichen Unterricht ertheilt; aber in so fern die Choralkunst der Alten unter die verloren gegangenen Künste zu rechnen ist, kann man nicht sagen, daß er sie

wiederhergestellt habe. Er mag in der musicalischen Grammatik überhaupt eine vorzügliche Stärke besessen haben; diese Grammatik ist jeder Gattung von Musik gemeinschaftlich, sie mag weltlich oder kirchlich seyn; was aber den musicalischen Styl betrift, so war, so lange seine besten Jahre dauerten, eigentlich die komische Oper sein Hauptfach; und während dieser Periode kann es ihm nicht eingefallen seyn, sich irgend um die Kirchentonarten zu bekümmern. Er scheint dieses selbst, in der oben von ihm angeführten Stelle zu gestehen. Als es ihm veränderte Verhältnisse zur Pflicht machten, sich des Choralgesanges anzunehmen, waren es eigentlich nur diejenigen Tonarten, welche die Kirche mit der Welt gemeinschaftlich besitzt, die unter seinen Händen gediehen; und wenn man ihm gleich einräumen muß, daß er die phrygische Tonart, welche ganz kirchlich ist, zweckmäßig behandelt hat, so waren seine Einsichten von der Natur dieser Tonart sehr eingeschränkt; sonst hätte er es unmöglich eine Absurdität nennen können, wenn die Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden — folgenden Schluß bekommt: g as g f b as g. Unter mehrern Arten, wie Sebastian Bach diese Melodie setzt, findet sich auch eine gerade mit diesem Schluß; und die Natur der phrygischen Tonart bringt es mit sich, daß er eben so gültig ist, als der, dessen sich Hiller bedient. Ueberhaupt wäre es zu wünschen gewesen, daß er diesen seinen großen Amtsvorgänger fleißiger studirt hätte. Er hätte unter andern von ihm lernen können, daß die phrygische und mixolydische Tonarten etwas mehr besagen wollen, als was er ihnen einräumt, daß nemlich manche Melodien füglich einen phrygischen oder mixolydischen Schluß bekommen können. Von ihm hätte er auch erfahren können, daß kühne noch so neu scheinende Dissonanzen, nach Befinden der Umstände, die Natur der sogenannten alten Tonarten nicht im geringsten ändern können, und folglich ihm kein Recht geben, die neuen Tonarten den alten vorzuziehen. Daraus, daß die Alten ein an sich sehr gutes Choral-System hatten, folgt nicht, daß sie es immer dem guten Geschmack gemäß behandelt haben werden; und es wäre höchst sonderbar, wenn die Fortschritte der spätern Musik nicht auch ihm zu Statten kommen sollten. Gesetzt z. B. sie hätten sich niemals der verminderten Septime bedient (vielleicht war in der Temperatur ihrer Orgeln etwas, das ihnen dieses untersagte), so ist dieses jetzt für uns keine Vorschrift, so wenig uns das binden kann, daß sie alle ihre phrygische Melodien in E setzten. Sebastian Bach setzte wenigstens practisch die alte Choralschule fort, er trug aber dabey kein Bedenken, für sie den ganzen Reichthum der Harmonie aufzubieten; und z. B. seine phrygischen Melodien sind nicht darum weniger phrygisch, weil er ihnen manche Wendungen gab, die den Alten wol nie in den Sinn gekommen seyn mögen. Die Choralkunst verdient, so wie jede andre Kunst, culti-

virt, d. h. von Zeit zu Zeit vollkommener gemacht zu werden; und da die Temperatur unserer jetzigen Orgeln manche Vortheile dazu darbietet, die den Alten unbekannt waren, so wäre es eine sehr unnöthige Bedenklichkeit, wenn man sich ihrer nicht bedienen wollte. Verbesserungen dieser Art würden sich zuverlässig von Zeit zu Zeit gezeigt haben, wenn man sich es auch zum unverbrüchlichen Gesetz gemacht hätte, keine einzige Choralmelodie zu dulden, die nicht in einer von den acht Kirchentonarten gesetzt wäre; d. h. wenn man niemals Gelegenheit gegeben hätte, die Frage aufzuwerfen: Woher kommt es u. s. w. Auf diese Frage hat es nicht den geringsten Einfluß, wenn ein geschickter Organist z. B. bey den Melodien: Christ ist erstanden — Herr Gott dich loben wir — Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit — Wir glauben all an Einen Gott — u. s. w. dir ganze Fülle der Harmonie anbringt; und vielleicht ist eben die Empfänglichkeit dieser Melodien für eine solche Fülle, mit eine Hauptveranlassung, daß die Frage aufgeworfen wird. Man vermißt an vielen neuern Choralmelodien diese Empfänglichkeit, und selbst die Eigenschaft, die auch Hiller bey den alten Melodien als characteristisch gelten läßt, die anscheinende Freyheit der Modulation, setzt einen reichlichern Gebrauch der Harmonie voraus. Man frage also nicht ängstlich darnach, ob die Alten diese und jene Umkehrung, diese und jene Dissonanz gerade so gebraucht haben, als man sie jetzt braucht, indem dieses ein unwesentlicher Umstand ist, von dem der Character der verschiedenen Tonarten ganz unabhängig ist. Nur ist dieses im voraus anzumerken, daß zwey plagalische Tonarten, die wir in der Folge betrachten werden, eben wegen ihrer plagalischen Natur, eine gewisse Simplicität in der Behandlung verlangen, die zwar auch bey den authentischen Tonarten Statt finden kann (und sie ist auch für gewöhnlich den Organisten sehr zu empfehlen), die aber doch bey ihnen, nach Befinden der Umstände, sich füglich in eine künstlichere Behandlung verwandeln kann.

Wir haben jetzt drey authentische Tonarten betrachtet, die ionische, die phrygische und die mixolydische, und gefunden, daß dasjenige, wodurch sie authentisch werden, lediglich durch einen Dominanten-Einfluß bewirkt wird; und daß da, wo dieser Einfluß aufhört, der Gesang merklich schwächer, und zum Theil ganz plagalisch wird. Wir werden finden, daß bey den übrigen Tonarten derselbe Grundsatz herrschend ist. Er ist gleichsam die Seele der alten Choralkunst, und diese Zurückführung auf ein einziges sehr einfaches Princip wird ihr hoffentlich zur Empfehlung gereichen.

Alles was sich uns bis hieher dargestellt hat, gründete sich auf Naturgesetze; jetzt werden wir willkührliche Gesetze eintreten sehen, und sie werden uns nicht anstößig seyn, wenn wir finden werden, daß sie zweckmäßig waren. Sie

dienten

dienten nemlich dazu, um dasjenige zu organisiren, was die Alten den *Ambitum* einer Tonart nannten. In einem anonymischen musicalischen Lexicon vom Jahr 1737 (größtentheils einem Auszug aus dem Waltherischen, aber hier mit einer merklichen Verbesserung) finde ich dieses Wort so definirt, daß es der Inbegriff aller einer Tonart zugehörigen Ausweichungen sey. Dieses kann auf die weltliche Musik nicht gehen, oder auf das, was man heut zu Tage eine Tonart nennt; denn für sie finden nur zwey Arten von Ambitus Statt, die eine, die für alle Dur-Tonarten, und die andere, die für alle Moll-Tonarten gemeinschaftlich ist. Es kann sich nur auf die Gesetze beziehen, welche den Kirchentonarten, nicht so wohl von der Natur, als vielmehr von der Kunst vorgeschrieben wurden, und die man also füglich willkührliche Gesetze nennen kann. Etwas von der Art haben wir schon bey den ionischen und hypoionischen Melodien bemerkt, daß man nemlich die Ausweichung in die Quinte nur selten die erste seyn ließ; da aber diese Observanz nicht allgemein war, so kann sie nicht mit Recht ein Gesetz genannt werden. Was die phrygische und mixolydische Tonarten betrifft, so ist der ihnen zugehörige Ambitus ganz eine Folge von Naturgesetzen; es findet bey ihnen nichts willkührliches Statt; und in Ansehung ihrer ist uns noch ein Punct übrig geblieben, (s. Abschnitt V. Nr. 8.), der aber füglicher in der Folge wird erörtert werden können.

Ehe wir zur Betrachtung der willkührlichen Gesetze schreiten, wird es nicht undienlich seyn, vorläufig zu bemerken, daß so etwas der alten Choralkunst keinesweges eigenthümlich war. Es ist z. B. bekannt, daß zu Grauns und Hasse's Zeiten in Absicht auf die Organisation der Arien, Duetten u. s. w. eine gewisse Uebereinkunft festgesetzt war; und wer damals als Componist auftrat, that wohl daran, wenn er sich genau darnach richtete; denn damit konnte er hoffen, für einen guten Schüler eines großen Meisters gehalten zu werden. Alles das gründete sich auf willkührliche Gesetze, die großentheils auch die Ausweichungen betrafen. Sie währten eine Zeitlang, und haben seitdem andern Gesetzen Platz gemacht. Die ganze Theorie von der Tanz-Musik ist eine Sammlung von willkührlichen Gesetzen; und es ist doch wol begreiflich, daß wenn eine Gesellschaft von Künstlern Scharfsinn genug besaß, für diese Kunst zweckmäßige Regeln festzusetzen, es eine andre Gesellschaft geben konnte, die Witz und Einfluß genug hatte, zu einem fruchtbaren, die Characteristik bestimmenden Gebrauch der Kirchentonarten dienliche Gesetze geltend zu machen. Zu welcher Zeit, und durch welche Männer das System ausgedacht worden ist, weiß ich nicht anzugeben; wahrscheinlich ist es nicht auf einmal, sondern nach und nach in der päbstlichen Capelle zu Rom entstanden. Uns ist es genug, daß es zur Zeit der Reformation so fest gegründet war, daß als das Bedürfniß

entstand, neue Choralmelodien zu besitzen, es mochte in Böhmen, Sachsen oder Frankreich seyn, es eine völlig ausgemachte Sache war, daß man sich nothwendig daran halten müsse; und dieses Ansehen hatte es nachher noch lange behauptet. Als in der Folge ein übelverstandener Purismus die Kirchentonarten verdrängt hatte, d. h. so bald man sich, auch für die Choralmusik, so wie bey der weltlichen Musik, bloß auf Dur und Moll einschränkte, so mußten alle diese Gesetze aufhören; und die Thatsache ist, daß sie heut zu Tage wenig mehr vorhanden sind, daß mancher Leser über ihr ehemaliges Daseyn sich sehr wundern wird. Daraus folgt aber noch lange nicht, daß sie nicht sehr gut und höchst zweckmäßig waren.

---

## IX. Die dorische Tonart.

### Erstes willkührliches Gesetz.

Die dorische Tonart ist eine Modification von Moll, in welcher die große Sexte die herrschende ist, und die zu Melodien von der ersten Octave bestimmt ist. Es können also nur die tieferen Töne dazu genommen werden. Die Alten brauchten dazu beständig den Ton D ohne Vorzeichnung von b. Sebastian Bach setzte die dorischen Melodien gern in E, und viel höher konnen sie nicht gesetzt werden. Von Schütz findet sich eine Melodie in C dorisch.

Dem Range nach wurde diese Tonart für die erste gehalten, und in ihr wurden die feyerlichsten Gesänge gesetzt. Der Zweck einer solchen Feyerlichkeit wurde großentheils durch den Gebrauch der großen Sexte erreicht, weil dieser Gebrauch einen hohen Grad von Würde und Anstand mit sich führt; aber nur mittelbar ist sie die Ursach, warum diese Tonart authentisch ist; denn wir werden in der Folge eine plagalische Tonart kennen lernen, in welcher ebenfalls die große Sexte die herrschende ist. Warum die mittelbare Folge in der einen Tonart zum Vorschein kommt und in der andern nicht, wird sich an seinem Orte zeigen. Hier betrachten wir alle Folgen der großen Sexte für die dorische Tonart.

1) Die merkwürdigste und bedeutendste ist die Verwandtschaft zwischen der dorischen und mixolydischen Tonart, die in einem eignen Abschnitt schon abgehandelt worden ist. Sie ist die eigentliche Ursach, warum auch die dorische Tonart authentisch ist. Hier zeigt sich nun die Hauptverfälschung dieser Tonart, wenn sie reducirt wird. Nemlich die Ausweichung in die Quarte, welche *dur* seyn muß, wird alsdann in *moll* verwandelt, welches um so unstatthafter ist, da hier die Quarte nicht sowohl

die Quarte *dur*, als die Quarte mixolydisch ist. Die erste Zeile in der Melodie: „Erschienen ist der herrlich' Tag" — hat sich noch glücklich gerettet, indem wir die dort vorkommende Ausweichung in die Quarte in Dur singen; wenn aber (wie man es in manchen Choralbüchern findet) in der ersten Zeile der Melodie: „Wir gläuben all' an Einen Gott" — das Wort „gläuben" in der Quarte Moll einen Ruhepunct bekommt, so ist dieses nicht nur gegen den Willen der Kirche, welche diese Melodie einführte, sondern auch dem Nachdruck des Wortes keineswegs entsprechend.

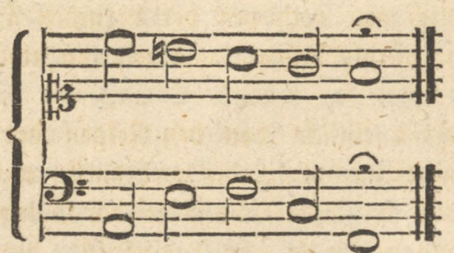
2) Die große Sexte ist auch Ursach, daß die Ober-Dominante, auf den Fall, daß sie sich absondern wollte, die kleine Terz bekommt, und dadurch untauglich wird, einen selbstständigen Ton zu bilden. Dieses wird am deutlichsten erhellen, wenn man der Tonleiter eine harmonische Begleitung gibt. (S. Anh. Nr. 40.)

Statt einer wahren Absonderung bekäme man hier blos eine Ausweichung in A moll, aus der sich nichts machen läßt, als eine gewöhnliche Moll-Melodie. Es ist hier nicht die Rede davon, ob nicht etwa durch Künsteleyen der Dominante auch die große Terz verschafft werden könnte, sondern blos davon, wie die Begleitung beschaffen seyn müßte, wenn in einer Choral-Melodie die Tonleiter ganz oder zum Theil vorkäme. In diesem Fall müssen alle Künsteleyen wegfallen, und die Dominante muß die kleine Terz bekommen. Wenn in der Folge hie und da der Ausdruck vorkommen wird: die Dominante mit der kleinen Terz ist herrschend, so ist dieses so zu verstehen, daß die Dominante oft so erscheint, im Gegensatz davon, wenn es selten oder nie geschieht. Daß überhaupt in der Moll-Musik die Dominante von zweydeutiger Art ist, davon ist der Umstand ein Beweis, daß zu solchen Stücken nicht leicht, außer vielleicht in seltenen Fällen, Pauken gesetzt werden. Es würde sich nicht schicken, die Dominante mit Nachdruck hören zu lassen, weil sie oft die kleine Terz hat und folglich ohne Kraft erscheint. In der Dur-Musik hingegen hat sie stets die große Terz, und kann da, wo ihr Einfluß am stärksten ist, nemlich bey der ersten Octave, sehr wohl durch die Pauken unterstützt werden.

Weil nun die dorische Tonart keine Dominante hat, die tauglich wäre, einen selbstständigen Ton zu bilden, so ist ihr alles fremd, was irgend eine Verwandtschaft mit der phrygischen bezeichnen könnte. Nie wird man in einer dorischen Melodie einen Schlußfall finden, der eigenthümlich phrygisch wäre. Die Unverträglichkeit beider Tonarten (oder richtiger gesprochen, die Unmöglichkeit aus dem dorischen ins phrygische zu kommen; denn umgekehrt ist keine Unmöglichkeit vorhanden, wie wir schon gesehen haben, und in der Folge noch mehr sehen werden) veranlaßte sogar ein Sprichwort. „A dorio ad phrygium" sagte man, wenn man den plötzlichen Uebergang von einer Materie zu einer ganz andern bezeichnen wollte.

3) Mit der Beschaffenheit der dorischen Dominante hängt genau zusammen, daß diese Tonart gern in die **Quinte** ausweicht; und zwar ist diese Ausweichung für eine Tonart, welche unter allen den ersten Rang hatte, und welche für die erhabensten Gesänge bestimmt war, höchst zweckmäßig; denn durch sie wird allemal der Gesang gehoben, zumal wenn sie aufwärts geschiehet, wie hier allemal der Fall ist. Ob nun gleich diese Ausweichung in die Quinte hier sehr natürlich ist, und keines **Gesetzes** zu bedürfen scheint, so ist es doch um deswillen nöthig, hier das **erste willkührliche Gesetz** anzunehmen, weil andern Tonarten diese Ausweichung förmlich **verboten** wurde, wie wir in der Folge sehen werden.

4) Eine Folge der großen Sexte ist auch die nicht selten vorkommende Ausweichung in die **Lydische** Tonart. Von dieser veralteten Tonart kommen in der Böhmischen Sammlung noch Melodien vor; daß sie aber zur Zeit der Reformation in so fern abgeschafft war, daß nicht mehr ganze Melodien darin gesetzt wurden, erhellt nicht nur aus der lutherischen und reformirten Sammlung, sondern auch aus den Worten des Glareanus, der auf folgende Art seine Unzufriedenheit darüber äußert: Quae consuetudo ita invaluit, ut purum Lydium nunc raro invenias, quasi conspiratione in eum facta, de exilio eius publice sit decretum. Allerdings konnte diese Tonart, sparsam gebraucht (und in der Böhmischen Sammlung kommt sie auch nur selten vor) zur Mannigfaltigkeit des Kirchengesanges etwas beytragen; und dieses that sie auch noch, in so fern sie nemlich in der dorischen Tonart zu Ausweichungen gebraucht wurde. Es ist bemerkenswerth, daß gegen die Theorie der weltlichen Musik die Bewegung der großen Sexte in diesem Fall allemal abwärts ist, nemlich so:

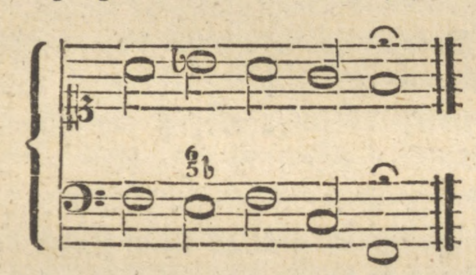


In den dorischen Psalmen der reformirten Kirche kommt diese Ausweichung sechsmal vor, und zwar übereinstimmend in den Berliner, Baseler und Zürcher Psalmen Nirgends findet man die Stelle reducirt, d. h. nirgends wird b statt h genommen. Es ist nemlich zu merken, daß die Lydische Tonart so viel ist als F dur, mit h statt b in der Tonleiter. Bekam die Tonleiter b statt h, so hieß sie hypolydisch, und ist im Grunde einerley mit der, die wir jetzt hypoionisch nennen.

5) Die große Sexte führt auch natürlich zur Ausweichung in die Septime Dur, welche ebenfalls nicht selten vorkommt. Nemlich die Unter-Dominante von D dorisch ist zugleich die Ober-Dominante der Septime (C ionisch) und die Verwandtschaft zwischen der dorischen und mixolydischen Tonart hängt mit dieser Ausweichung genau zusammen.

Dieselbe Verwandtschaft befördert auch

6) Die Ausweichung in die Terz Dur, gleichviel ob dabey die große Sexte, wie in Nr. 4., mitwirkt, oder ob die kleine Sexte als Ausnahme eintritt. Sie tritt allemal ein, wenn die Bewegung aufwärts ist, nemlich so:



Außerdem führt

7) Die kleine Sexte, als Ausnahme, zur Ausweichung in D hypodorisch, oder zur Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch. Diese Abwechselung ist nicht von derselben Gattung, wie wir sie bey der phrygischen Tonart bemerkt haben; jene ließ Unreducirtes und Reducirtes mit einander abwechseln, wovon jedes authentisch war. Die Abwechselung, von welcher hier die Rede ist, betraf in den ältern Zeiten mehrere Tonarten, wie aus der Böhmischen Sammlung zu ersehen ist; zu Luthers Zeiten aber war sie eigentlich nur noch bey der dorischen Tonart gewöhnlich; und dann auch zuweilen bey der mixolydischen, wie wir an einigen Beyspielen gesehen haben.

Nach dieser allgemeinen Ansicht von den Folgen der großen Sexte für die dorische Tonart, wird es jetzt dienlich seyn, die vornehmste, welche gleichsam die Seele der Tonart ausmacht, nemlich die Ausweichung in die Quinte etwas genauer zu betrachten. Diese Ausweichung ist ihr so sehr Bedürfniß, daß sie oft gleich in den ersten Tönen darauf hinarbeitet, und für gewöhnlich schon in der ersten Zeile ihren Zweck erreicht. Hier sind Beyspiele: (S. Anh. Nr. 41.)

Aus den Psalmen der reformirten Kirche: (S. Anh. Nr. 42.)

Diese Tendenz in die Quinte auszuweichen findet hauptsächlich dreyerley Widerstand, und dieser sowohl als dessen Ueberwindung ist eine Quelle von vieler Mannigfaltigkeit für die dorische Tonart. Nemlich die Quinte wird aufgehalten

1) Durch die Tonica selbst, z. B. (S. Anh. Nr. 43 a)

Aus den Psalmen der reformirten Kirche: (S. Anh. No. 43 b).

Aus den Psalmen von Schütz: (S. Anh. Nr. 44.)

Die Quinte wird 2tens durch die Terz aufgehalten. (S. Anh. Nr. 45.)

Die Quinte wird aufgehalten 3tens durch die Quarte (S. Anh. Nr. 46.)

Die drey Aufhaltungen der Quinte durch die Tonica, Terz und Quarte sind die gewöhnlichsten; seltener geschiehet es durch die Septime.

Hat die Quinte ihren Zweck bald erreicht, so muß in der Regel dieselbe Ausweichung noch einmal vorkommen, wobey die Modulationen zwischen den beyden Quinten wiederum überaus mannigfaltig seyn können. Dieses doppelte und in vielen Fällen dreyfache Daseyn der Quinte in jeder dorischen Melodie, wenn sie nemlich nicht sehr kurz war, ist eine Bestätigung davon, daß hier eine wohlüberlegte Anordnung, d. h. ein willkührliches Gesetz zum Grunde lag. Bekannte Beyspiele davon sind die Melodien: „Christ ist erstanden“ — „Christ unser Herr zum Jordan kam“ —. Hier sind andere Beyspiele: (S. Anh. Nr. 47.)

Folgende Melodie gelangt erst spät zu ihrem Zweck, dann aber gleichsam zum Ersatz, hält sie sich dreymal in der Quinte auf. (S. Anh Nr. 48.)

Folgende Melodie reicht ebenfalls dreymal in die Quinte aus. (S. Anh. Nr. 49.)

Mit folgender Melodie hat es dieselbe Bewandniß. (S. Anh. Nr. 50.)

Unter den Melodien im lutherischen Choralgesang, die ihren dorischen Character noch am glücklichsten behauptet haben, ist die: „die Sonn' hat sich mit ihrem Glanz gewendet“ — Aber wie kömmt ein Abendlied, das nicht in der Kirche, sondern bloß bey der häuslichen Andacht gesungen wird, zu einer dorischen Melodie? — Dieses Lied hat ursprünglich vielleicht zwanzig eigne Melodien bekommen; aber keinem von den damaligen Cantoren kann es auch nur im Traum eingefallen seyn, die dorische Tonart dazu zu wählen. Die Wahrheit ist: keiner von ihnen, sondern Goudimel hat diese Melodie componirt, und zwar nicht zu einem Abendlied, sondern zum 8ten Psalm, auf folgende Art. (S. Anh. Nr. 51.)

Um wo möglich es einigermaßen anschaulich zu machen, wie so sehr im ehemaligen Kirchengesang die dorische Tonart die herrschende war, und wie viel Recht sie hätte es noch zu seyn, kann ich nicht umhin, aus den Psalmen-Melodien der reformirten Kirche noch einige Beyspiele anzuführen. (S. Anh. Nr. 52.) So sehr sie es aber auch verdiente, herrschend zu seyn, so scheint sie doch etwas an sich zu haben (wie alles herrschende), das auf einen Schlendrian hätte führen können, wenn ihr nicht gehörige Grenzen gesetzt worden wären. In einem folgenden

Abschnitt werden wir besehn, auf welche sehr merkwürdige Art ihr diese Grenzen gesetzt wurden.

Die Ausweichung in die Quinte, welche der dorischen Tonart so sehr eigen ist, habe ich darum so umständlich betrachtet, weil wir in der Folge zwey Moll-Tonarten kennen lernen werden, denen die Ausweichung in die Quinte gänzlich untersagt ist; bey denen folglich von allen den Verhältnissen, die wir jetzt besehen haben, nicht ein einziges Statt finden kann, denen aber wieder andre Verhältnisse eigenthümlich seyn werden. Die wenigen Töne, aus welchen die ganze Musik besteht, bekommen ihre Kraft und Wirksamkeit ganz allein von der Lage, in welcher sie gegen einander stehen; und wenn in zwey Tonarten diese Lage wesentlich verschieden ist, so muß nothwendig auch der Character beider Tonarten verschieden seyn. Dieser Unterschied im Character ist ganz etwas anders, als derjenige Unterschied, den man bey den heutigen Tonarten bemerkt; ein Unterschied, den jeder für sich empfindet, ohne wissen zu können, ob andre genau dieselbe Empfindung davon haben, und der von der Temperatur herrühren soll, da einige Tonarten weniger Reinheit besitzen sollen als andre; und der eben deswegen sehr schwankend seyn muß, weil, wenn die Temperatur so etwas nothwendig mit sich führt, die Reinheit oder Unreinheit nicht in allen Clavier-Instrumenten genau einerley Stellen einnehmen werden. Derselbe Ton Es, dem Kirnberger etwas Fürchterliches zuschreibt, hat für manche etwas sehr Annehmliches; und derselbe Ton Es, fürchterlich oder nicht fürchterlich, bekommt in dem Augenblick einen ächt dorischen Charakter, so bald in ihm eine dorische Melodie gesungen oder gespielt wird. Eben so ist es mit dem Ton Des oder C; wohl verstanden, daß der Ton, aus welchem man dorisch spielen will, allemal einer von den tieferen Tönen seyn muß. Denn z. B. der Ton A kann niemals dorisch seyn, weil die dorischen Melodien, die man in A transponiren wollte, völlig unsangbar seyn würden (einige wenige Fälle ausgenommen, die, wie in der Folge zu sehen seyn wird, uns einen merkwürdigen Aufschluß geben werden); und aus einem ähnlichen Grunde kann der Ton D niemals D äolisch seyn. Es ist überhaupt mit dem Character der heutigen Tonarten eine eigne Sache. Jeder, der sich ans Clavier setzt, fühlt ihn; aber keiner kann ihn beschreiben. Es ist ohngefehr so etwas wie mit den Farben. Jeder sieht z. B. die grüne Farbe, und ist geneigt zu glauben, daß alle Menschen sie gerade so sehen müssen, wie er. Aber wie kann man das mit Gewißheit wissen? Mit dem Charakter der alten Tonarten (oder richtiger gesprochen, der Kirchentonarten, hat es andre Bewandnis; man kann ihn deutlich mit Worten beschreiben; und damit fällt alle Vieldeutigkeit weg.

Nächst der Ausweichung in die Quinte, ist auch die Ausweichung in die

Quarte, nemlich in die Quarte *Dur*, ein wesentliches Stück im Character der dorischen Tonart; und hat, wie wir schon gesehen haben, einen genauen Zusammenhang mit ihrer Verwandtschaft mit der mixolydischen Tonart. Hier sind einige Beyspiele. (S. Anh. Nr. 53)

Auch die häufige Ausweichung in die Terz, die Untersecunde von G mixolydisch, ist mit ein Mittel einer dorischen Melodie eine starke Beymischung von mixolydischer Natur zu geben; und es geschieht ihrem wahren dorischen Character kein Abbruch, wenn dadurch bey weitem der größte Theil davon nicht moll, sondern dur ist, z. B. in folgender Melodie von Schütz. (S. Anh Nr. 54.)

Daß den Alten die Verwandtschaft zwischen der mixolydischen und dorischen Tonart geläufig war, erhellt aus einer merkwürdigen Variante. Nemlich die Melodie: „O wir armen Sünder“ — ist, wie wir gesehen haben, ächt mixolydisch. Nun aber ist aus dem Dresdener Gesangbuch vom Jahr 1656 zu ersehen, daß man dieselbe Melodie auch dorisch gesungen hat, auf folgende Art: (S. Anh. Nr. 55.)

Man kann auch sowohl der dorischen als mixolydischen Tonleiter eine solche Begleitung geben, daß die gegenseitige Verwandtschaft in die Augen fällt auf folgende Art: (S. Anh. Nr. 56.)

Alle die hier gegebenen Beyspiele, die der Leser ohne allen Commentar an sich unterhaltend finden wird, werden von den eigentlichen Verhältnissen der dorischen Tonart einen hinlänglichen Begriff geben; jedoch nicht eher ganz vollständig, bis die zunächst folgenden Tonarten damit in Vergleichung gebracht werden.

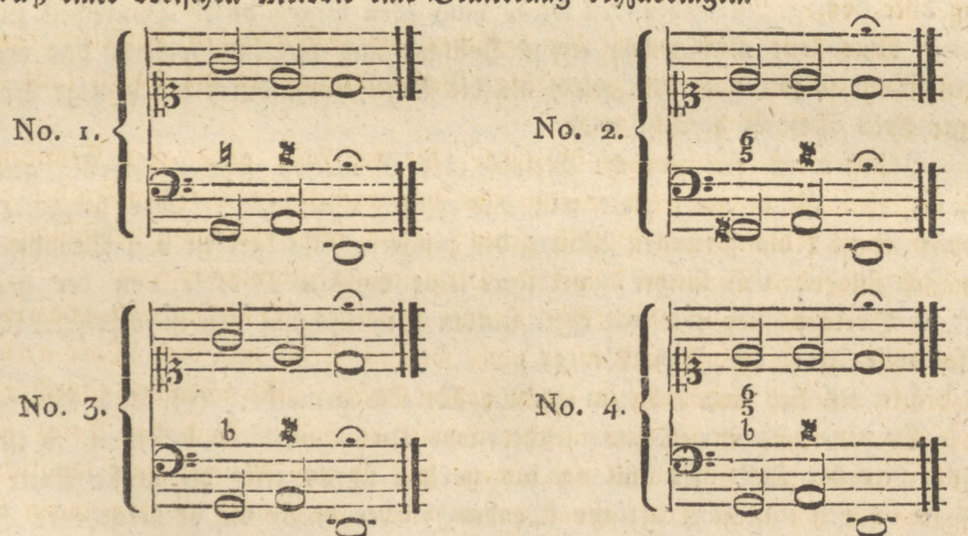
Buttstedt nennt die dorische Tonart munter, freudig und gravitätisch. Alles dieses ist sie gewiß, und mehr noch, welches Prinz mit dem Wort andächtig ausdrückt, nemlich andächtig in einem hohen Grade; denn andächtig schlechtweg muß jeder Choral seyn, er sey aus welcher Tonart er wolle. Auch daß Prinz sie temperirt nennt, läßt sich damit vereinigen, daß sie aus Mangel einer tauglichen Dominante für sich nicht Kraft genug haben würde, authentisch zu seyn, wenn ihr nicht die mixolydische Tonart zu Hülfe käme. Man kann auch leicht bemerken, daß solche dorische Melodien, die pur dorisch sind, d. h. die wenig oder nichts von mixolydischer Natur an sich haben, lange nicht so kräftig sind, als solche, denen eine solche Beymischung zu Theil wird. Man könnte in dieser Hinsicht die dorischen Melodien unter zwey Classen bringen. Munter ist diese Tonart darum zu nennen, weil die starke Tendenz, so bald als möglich in die Quinte auszuweichen, ihr nothwendig eine geschwindere Bewegung geben muß, als z. B. die phrygische Tonart hat, die keine Vorliebe zeigt, die eine Ausweichung vor der andern zu suchen. Dieses kann eine

von den Ursachen seyn, warum die dorische Tonart niemals einen Schlußfall hat, welcher der phrygischen Tonart eigenthümlich ist; er würde in ihrer muntern Bewegung gleichsam eine Stockung verursachen.

Das Reduciren der dorischen Tonart besteht darin, daß man in der Vorzeichnung die große Sexte zu unterdrücken sucht. Dieses ist aber oft vergeblich; denn z. B. in den Melodien: „Mit Fried nnd Freud ich fahr dahin" — „Erschienen ist der herrlich Tag" — ist man fast allenthalben genöthiget, sie einzeln wiederherzustellen, so daß diese zwey Melodien noch immer ächt dorisch gesungen werden. Es wird dem Leser angenehm seyn, zu sehen, wie Kirnberger unsere Melodie ächt dorisch gesetzt hat. (S. Anh. Nr. 57.)

Letztere Melodie hat im Choralbuch der Brüdergemeine ihren dorischen Character vollkommen behauptet, und es ist unterhaltend zu bemerken, wie in einem solchen Fall die Vorzeichnung von ♭ ganz vergeblich ist.

Der so eben angeführte Kirnbergerische Choral gibt Veranlassung, über den Schluß einer dorischen Melodie eine Bemerkung beyzubringen.




No. 1. und Nr. 2. sind ohne Zweifel der dorischen Tonart angemessen, sonderlich No. 1., weil es sicherlich in der weltlichen Musik nie vorkommen wird, sondern ausschließlich der Kirche angehört. Indessen können Fälle vorkommen, wo Nr. 3. und Nr. 4. den Vorzug verdienen; da nemlich, wo eine Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch Statt findet, wovon in der Folge die Rede seyn wird.

Um nun auf das Reduciren zurück zu kommen, so ist ferner zu bemerken: da es nicht leicht möglich war, mit den Ausweichungen eine Veränderung vorzu-

nehmen (ausgenommen bey der Quarte), so hat auch da, wo es gelungen ist, die große Sexte in die kleine zu verwandeln, doch der dorische Geist nicht können unterdrückt werden. Die Melodien: „Christ lag in Todesbanden“ — „Christ ist erstanden“ — „Jesus Christus unser Heiland“ — „Ich heb mein' Augen sehnlich auf“ — „Christ unser Herr zum Jordan kam“ — „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ — „Vater unser im Himmelreich“ — „Wir gläuben all an Einen Gott“ — sind bey aller Reduction noch immer dorisch, und mit die Veranlassung zu dem allgemeinen Eindruck, daß in den alten Melodien etwas sey, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird. Es ist merkwürdig, daß in der Lutherischen Kirche die alten Tonarten jeden Sonntag nachdrücklich in Erinnerung kommen. Denn der „Glaube“ ist ächt dorisch, und das „Kyrie“ ist ächt phrygisch; und einem jeden Zuhörer muß sich die Bemerkung aufdringen, daß er hier einen gewissen Ton hört, der ihm nie wieder vorkommt, wenn eine neuere Composition aufgeführt wird. Auch der große Unterschied zwischen diesen beiden Tonarten, der vom Volke nur dunkel empfunden werden kann, aber doch gewiß empfunden wird, muß eben wegen dieser Dunkelheit zu dem Eindruck beytragen, als sey hier etwas Heiliges und Geheimnißvolles, das von der neuern Musik so wenig erreicht wird, als die Bibelsprache durch die heutige Sprache des gemeinen Mannes erreicht wird.

Indessen ist für manche Melodie die Reduction sehr nachtheilig gewesen, z. B. für die: „Was mein Gott will das g'scheh allzeit“ —. Das herzhafte vertrauensvolle Lied des frommen Alberts des jüngern, Markgrafen von Brandenburg, eines Zeitgenossen von Luther, verdiente eine dorische Melodie von der höchsten Kraft, und bekam auch eine mit einer starken Beymischung von mixolydischer Natur, auf folgende Art: (S. Anh. Nr. 58.)

Hieraus hat man folgende äolische Melodie gemacht: (S. Anh. Nr. 59.)

Da eine reducirte Melodie leicht etwas Ungeschmeidiges bekommt, so ist dieses auch hier der Fall. Zu Anfang des zweiten Theils tritt die große Sexte ein; dieses ist an sich eine ganz dorische Wendung; aber durch die vorhergehende Bewegung, die nichts Dorisches an sich hat, ist man nicht darauf vorbereitet. Es ist dieses die stärkste Ausweichung, die in der äolischen Tonart vorkommen kann, und wird nicht leicht plötzlich gemacht; in der dorischen Tonart ist sie nicht einmal eine Ausweichung zu nennen. Dieser Machtstreich macht darauf einen sonderbaren Contrast mit dem schleppenden und matten Wesen, das in den beiden Moll-Zeilen des zweiten Theils wahrzunehmen ist. Im Choralbuch der Brüdergemeine kommt diese Melodie ihrem ursprünglichen Character schon näher. Der kühne Griff gleich in der zweiten Note (nicht in der ersten, sondern in der zweiten Auflage des Choralbuches)

ist ächt dorisch, und auf den Eintritt der großen Sexte zu Anfang des zweiten Theils ist man durch das vorhergehende schon besser vorbereitet. Ueberhaupt ist in diesem Choralbuch im Ganzen weniger Reducirtes anzutreffen, als im Hillerischen, und schon deswegen ist sein Gehalt vollwichtiger. Uebrigens ist es einer von Walthers Irrthümern, daß er diese Melodie unter die hypodorischen zählt.

Die merkwürdigste Verfälschung hat die dorische Melodie: „Ach Gott und Herr wie groß und schwer“ — erlitten. In den Zeiten des Schlendrians muß irgend ein Abschreiber den Schlüssel verkannt haben; und nun wird die Melodie in C dur gesungen, dem Character des Liedes ganz zuwider. Ursprünglich wurde die Melodie auf folgende Art gesungen: (S. Anh. Nr. 60.)

Ueberhaupt aber ist die Veränderung, die man mit der Quarte vorgenommen hat, da man sie nemlich Moll nimmt, statt daß sie Dur seyn sollte, das schädlichste Resultat der Reduction. Sie hätte nicht erfolgen können, wenn die mixolydische Tonart eben so glücklich gewesen wäre, als die phrygische, sich in den Zeiten des Schlendrians aufrecht zu erhalten. Wären die mixolydischen Melodien in unserm Kirchengesang in hinlänglicher Menge vorhanden, so würden sie der dorischen Tonart die Hand bieten, und es hätte den Reducirern nicht gelingen können, diese sonst so allgewaltig herrschende Tonart dermaßen herabzusetzen, daß nur noch etwa ein Dutzend Melodien, (nemlich in der Lutherischen Kirche) ihr ehemaliges Daseyn beurkunden. Aber die Kirche ist nicht unempfindlich; sie fühlt die Wunde, die man ihrem Gesang beygebracht hat; und die ewige Frage: Woher kommt es u. s. w. ist im Grunde eine fortwährende Protestation gegen die Mißhandlung der mixolydischen und dorischen Tonarten. In der reformirten Kirche behauptet die dorische Tonart noch ihr altes Vorrecht, sehr herrschend zu seyn, denn unter ihren Psalmen sind nicht weniger als 42 in dieser Tonart gesetzt, nemlich Ps. 2. 5. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. (53) 20. 24. (62. 95. 111) 33. (67) 34. 37. 41. 45. 48. 50. 59. 78. (90) 88. 91. 92. 96. 104. 107. 112. 114. 115. 125. 128. 130. 137. 143. 148. 149.

Die Wiederholungen abgerechnet, enthält also diese Sammlung 36 dorische Melodien. Von ihrer Behandlung in Zürch ist folgendes eine Probe: (S. Anh. Nr. 61.)

Die Revision könnte sie etwa auf folgende Art geben: (S. Anh. Nr. 62.)

Es folgen nun zum Beschluß dieses Abschnitts einige Beyspiele. (S. Anh. Nr. 63.)

## X. Die hypodorische Tonart.

### Zweites und drittes willkührliches Gesetz.

Die hypodorische Tonart ist eine Modification von Moll, in welcher die kleine Sexte die herrschende, und die zu Melodien von der ersten Octave bestimmt ist. Bey den Alten war sie D moll mit Vorzeichnung von b, und sie war ihnen die plagalische Gefährtin der dorischen Tonart. Man kann sie füglich auch in E, aber nicht viel höher setzen. Man hält gemeiniglich diese Tonart für unser gewöhnliches D moll; aber unser D moll hat nichts, das nicht eben so gut allen andern Moll-Tönen zukommt; da hingegen D hypodorisch einer gewissen bestimmten Organisation unterworfen ist, wodurch es eine Modification von Moll wird, die sich von andern Modificationen unterscheidet. Es war nemlich, um mit Buttstett zu reden, die hypodorische Tonart dazu bestimmt, einfältige, demüthige und traurige Empfindungen auszudrücken. Hiezu war der Gebrauch der kleinen Sexte an sich schon sehr dienlich, und es mußten der Ausnahmen so wenige als möglich gemacht werden. Eine Ausweichung in die Quinte würde eine solche Ausnahme herbeyführen; und außerdem wird durch sie allemal der Gesang gehoben, zumal wenn sie hinaufwärts geschiehet, wie hier geschehen müßte. Sie schickt sich nur, wenn Freudigkeit und Lobpreisung ausgedrückt werden soll, und ist nicht die Sprache der Demuth und Traurigkeit.

Man machte daher

1) das Gesetz, daß die Ausweichung in die Quinte in der hypodorischen Tonart gänzlich unterlassen werden müsse: denn es ist Thatsache, daß man sie niemals in dieser Tonart findet. In der Böhmischen Sammlung findet sich ein langer hypodorischer Gesang von nicht weniger als 26 Zeilen (ohne die Wiederholungen), als Vorbereitung zum Genuß des heiligen Abendmahls, und darin ist nicht eine einzige Ausweichung in die Quinte. Es ist gewiß, daß zu dem Zweck keine schicklichere Tonart hätte gewählt werden können. (S. die Beylage am Ende dieses Werkes.)

Dieses wäre die erste Eigenthümlichkeit der hypodorischen Tonart; die zweite ist nicht weniger merkwürdig. Bis zur Ausweichung in die Quinte darf sich der hypodorische Gesang nicht heben; aber der Demuth muß es nicht unmöglich gemacht werden, hoffnungsvoll in die Höhe zu blicken, und um dieses thun zu können, ist sie

2) angewiesen, in die Quarte *Moll* auszuweichen; wohlverstanden, nicht in

die Quarte *Dur*; denn diese Ausweichung ist bloß der dorischen Tonart vorbehalten, wo sie durch ihre mixolydische Kraft von der höchsten Wirksamkeit ist. Diese Ausweichung in die Quarte Moll ist keiner andern Tonart verstattet, sie ist also für die hypodorische Tonart characteristisch, und gründet sich auf ein willkührliches Gesetz, nemlich auf ein Gebot für diese Tonart, und ein Verbot für alle andre Tonarten. Es wird hievon in der Folge mehr zu erwähnen seyn, wenn wir erst die übrigen Eigenschaften werden berührt haben.

3) Die hypodorische Tonart hat zwar eine Dominante, die tauglich wäre, einen selbstständigen Ton zu bilden; aber es ist ihr untersagt, einen dahinführenden Gebrauch davon zu machen; denn es ist Thatsache, daß man davon keinen solchen Gebrauch gemacht findet. Nemlich nur die tiefern Töne, z. B. ursprünglich E, höchstens G, sind geschickt, phrygisch behandelt zu werden; und es ist gegen den Ernst dieser Tonart, und auch wegen Eingeschränktheit der menschlichen Stimme großentheils unausführbar, wenn höhere Töne, z. B. A die Dominante von D hypodorisch, dazu genommen werden sollten. So wenig man also phrygische Melodien in A finden wird, eben so wenig werden in D moll, es sey dorisch oder hypodorisch, phrygische Bewegungen vorkommen, und also bleibt die Dominante von D hypodorisch in dieser Hinsicht ganz unthätig. Noch viel weniger wird

4) von der Dominante der Septime (sie ist die Unter-Dominante von D hypodorisch) Gebrauch gemacht, um eine Anschließung an die mixolydische Tonart herbeyzuführen; sie hat nemlich die kleine Terz; und ohnedem kommt die Ausweichung in die Septime sehr selten vor, weil es Grundsatz ist, in dieser Tonart die kleine Sexte so selten als möglich in die große zu verwandeln. Durch die Entfernung alles dessen, was irgend phrygisch oder mixolydisch genannt werden kann, wird diese Tonart in ihren plagalischen Grenzen gehalten; und es ist nicht ohne Grund, daß ihr Buttstett auch den Character der Einfalt beylegt. Denn sie erfordert die höchste Simplicität in der Behandlung; und die starken und kühnen Griffe, die in der phrygischen, mixolydischen und dorischen Tonart sehr wohl angebracht werden können, würden hier ganz am unrechten Orte seyn. Mit der dorischen Tonart hat sie nichts gemeinschaftlich als die Ausweichung in die Terz Dur, und dann auch zuweilen, aber sehr selten, die Ausweichung in die Septime Dur. Aus obigen Bemerkungen ergiebt es sich, daß die Tonleiter der hypodorischen Tonart füglich folgende harmonische Begleitung bekommen kann: (S. Anh. Nr. 64.)

Die eigentliche characteristische Eigenschaft dieser Tonart, nemlich die Ausweichung in die Quarte *Moll*, muß jetzt durch Beyspiele dargethan werden. (S. Anh. Nr. 65.)

Es können von der hypodorischen Tonart, um ihren Character zu beweisen, nicht so viele Beyspiele aufgestellt werden, als geschehen kann, um ein Gleiches bey der dorischen Tonart zu thun, weil die eine Tonart lange nicht so herrschend war, als die andre. Eben die Empfindungen von Traurigkeit, Demuth und demüthiger Hofnung, welche die hypodorische Tonart plagalisch ausdrückte, wurden von der phrygischen Tonart authentisch ausgesprochen, d. h. mit weit mehr Stärke; und es geziemte der Kirche, die stärkere Sprache öfter hören zu lassen, als die schwächere. Indessen ist aus den gegebenen Beyspielen ein eigner Umstand zu bemerken, der nicht außer Acht gelassen werden darf, wenn es darauf ankommt, den characteristischen Unterschied zwischen den Tonarten vollständig auszumitteln. Nemlich unter den Wendungen, durch welche die Ausweichung in die Quarte aufgehalten wird, ist zu wiederholtenmalen eine, die in der dorischen Tonart für gewöhnlich nie vorkommen kann außer wenn, eine Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch Statt findet), nemlich eine Fortschreitung in die Dominante, d. h. in die wahre ächte Dominante mit der großen Terz. Es ist dieses gleichsam ein schwacher Versuch, ob sie sich nicht absondern könnte, um einen selbstständigen Ton zu bilden; da aber nur die tiefern Töne, z. B. E, dieses mit Erfolg thun können, so gleicht diese Bemühung einer Blüthe, die für den Augenblick ergötzend ist, aber sogleich abfällt ohne Frucht anzusetzen; denn es ist sehr sichtbar, daß der Versuch vorübergehend ist, und nichts darauf gebaut wird, das wie eine unabhängige Melodie aussehen könnte. Ganz anders verhält sich in demselben Fall die äolische Tonart, wie wir in der Folge sehen werden; und eben darum ist letztere Tonart authentisch, indem die hypodorische plagalisch bleiben muß. Beide Tonarten haben die kleine Sexte, aber die Beschaffenheit der Sexte an sich entscheidet nichts in Absicht auf authentisch und plagalisch.

So wie es sich bey der dorischen Tonart fand, daß die Quinte sich gern zum zweitenmal stellte, eben so geht es der hypodorischen Tonart mit der Quarte. Es wird dem Leser Unterhaltung gewähren, die beiden Tonarten auch in dieser Hinsicht mit einander zu vergleichen; und zugleich wird er erwägen, ob es von den Reducirern wohl gethan war, alles dieses, unter der Benennung D moll, unter einander zu werfen. Der Unterschied im Character ist so groß, daß wenn ein Cantor der Vorzeit zu einem gegebenen Liede die zweckmäßigste Tonart suchte, diese zwey Gattungen von D moll niemals neben einander in Ueberlegung genommen werden konnten; denn schon durch den Inhalt des Liedes war entweder die eine oder die andre ausgeschlossen. Z. B. als für das Lied: Was mein Gott will das g'scheh allzeit — eine Melodie zu setzen war, so konnten neben der dorischen Tonart

(welche der Cantor dazu wählte) noch die ionische und mixolydische in Ueberlegung genommen werden; vielleicht auch die äolische; aber die hypodorische konnte ihm dazu ganz gewiß nicht einfallen. Eben so wenig konnte zu den jetzt hier folgenden Melodien die dorische Tonart in Ueberlegung kommen. Man bemerke besonders, daß sie nicht das geringste von mixolydischer Natur an sich haben; da hingegen die Verwandtschaft zwischen der dorischen und mixolydischen Tonart so weit gehet, daß oft bloß die Anfangs- und Schluß-Noten die Entscheidung geben, zu welcher Tonart die Melodien eigentlich zu rechnen sind. (S. Anh. Nr. 66.)

Die beyden letzten von diesen Melodien hat Schütz eigentlich E hypodorisch gesetzt; ich habe sie transponirt um die Vergleichung mit der dorischen Tonart zu erleichtern. Folgende setzte er in D hypodorisch. (S. Anh. Nr. 67.)

Ein sonderbarer Umstand ist dieser, daß eine ursprünglich ionisch gesetzte Melodie sich in eine hypodorische verwandelt hat. (S. Anh. Nr. 68.) Nr. 1. ist aus dem Choralbuch der Brüdergemeine genommen, und Nr. 2. ist die Melodie in ihrer ersten Gestalt, wie sie in der Böhmischen Sammlung erscheint.

Bey den hypodorischen Melodien, die von den Alten herstammen, haben die Reducirer nichts zu thun gefunden, und diese behaupten noch ihren ursprünglichen Character; aber darin haben sie ihren Zweck erreicht, daß die neuern Melodien in D moll weder dorisch noch hypodorisch, sondern ohne bestimmten Character aus beiden Gattungen zusammengesetzt sind. Sie erreichen für gewöhnlich weder die Erhabenheit der einen, noch die Demuth der andern Tonart. Weil man voraussetzt, daß in der Regel allemal die kleine Sexte vorkommen muß (denn man zeichnet sie immer ausdrücklich vor), und die große nur als Ausnahme eintritt: so braucht man letztere nur als Mittel zur Mannigfaltigkeit für eine und dieselbe Melodie, nicht als Mittel, um zwey Gattungen von Melodien von einander zu unterscheiden; und dadurch wird im Grunde nicht Mannigfaltigkeit, sondern Einförmigkeit erhalten. Damit wird keinesweges gesagt, daß die neuern Choral-Melodien in D moll schlecht seyn müssen (denn z. B. die: Sollt' ich meinem Gott nicht singen — gehört ohne Zweifel unter die besten, die wir besitzen); wer Talent empfangen hat, wird allemal gute Arbeit machen; aber die Gesetze der Kirchentonarten kamen auch denen zu Statten, die weniger gut von der Natur ausgerüstet waren; und außerdem müssen sie denen, die eine völlige Ausrüstung bekommen hatten, als zweckmäßig eingeleuchtet haben, weil sie sich im Ganzen genau darnach richteten. Unter den Schützischen Psalmen-Melodien sind 21 ächt dorisch und 19 ächt hypodorisch, und nur drey sind aus beiden Gattungen zusammengesetzt. Eine so geringe Abweichung von den alten Gesetzen, die einem Meister wohl erlaubt seyn konnte, die aber den Schülern vermuthlich

nicht gestattet wurde, ist im Grunde ein Beweis von der hohen Achtung, in welcher diese Gesetze standen. In der reformirten Kirche werden fünf Psalmen hypodorisch gesungen, nemlich Ps. 22. 38. 65. (72) und 80. Sie weichen nirgends von der Regel ab.

Es könnte hier eingewendet werden, daß auch die Alten dorisch und hypodorisch unter einander mengten, indem sie gern authentisch und plagalisch (d. h. dorisch und hypodorisch) mit einander abwechseln ließen. Aber diese Abwechselung betraf bloß die Tonica; beides war D moll; nur hatte das eine die große, und das andre die kleine Sexte; mit der übrigen Organisation der beiden Tonarten hatte die Abwechselung nichts zu thun; und sie ging nie so weit, daß in einer dorischen Melodie die Ausweichung in die Quarte *Moll* (diese Eigenthümlichkeit der hypodorischen Tonart) hätte zum Vorschein kommen können. Noch ein andrer Umstand ist hiebey merkwürdig. Diese Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch fand nur bey Moll-Melodien von der ersten Octave Statt; bey Moll-Melodien von der zweiten Octave geschahe sie auf zwey andre Arten; und diese beiden Arten hatten weder unter sich, noch mit der Art, wie sie hier beschrieben worden ist, einige auch nur entfernte Aehnlichkeit. Dieses wird in einem folgenden Abschnitt deutlicher gemacht werden. Es folgen nun zum Schluß dieses Abschnitts einige Beyspiele. (S. Anh. Nr. 69.)

---

## XI. Die äolische Tonart.

### Viertes und fünftes willkührliches Gesetz.

Die äolische Tonart ist eine Modification von Moll, für Melodien von der zweiten Octave, in welcher die kleine Sexte die herrschende ist. Bey den Alten war sie beständig A moll, und sie war ihnen authentisch. Es ist sehr gewöhnlich anzunehmen, daß die äolische Tonart mit unserm Moll ganz einerley sey; dieses ist aber so wenig der Fall, daß hier vielmehr einige höchst merkwürdige Einschränkungen sich zeigen, die gewiß niemanden einfallen, der sich von der Moll-Tonart überhaupt eine Vorstellung macht. Es ist nemlich der äolischen Tonart gänzlich untersagt, 1) in die Quinte, und 2) in die Quarte auszuweichen; und damit fehlen ihr zwey der allergewöhnlichsten Ausweichungen, die ein heutiger Cantor, der eine Melodie in A moll setzen will, vielleicht zu allererst in Ueberlegung nimmt. Ersteres Gesetz möchte man vielleicht daraus erklären wollen, daß in den alten Orgeln das Dis fehlte, wodurch es unmöglich wurde, in E moll einen Schlußfall zu bewerkstelligen.

Da man aber oft ohne Orgel sang, und jener Schwierigkeit allenfalls durch G mol hätte abgeholfen werden können, so muß der Grund tiefer gesucht werden. Er scheint in dem überwiegenden allwaltenden Einfluß der Dominante von A äolisch zu liegen, welche die eigentliche und ursprüngliche phrygische Tonart bildet (bey den Alten die ausschließliche phrygische Tonart), und keinen Einfluß von E moll neben sich duldet. Diese Dominante von A äolisch bleibt nicht unthätig, wie die Dominante von D hypodorisch, sondern ist beständig geschäftig, die äolische und phrygische Tonarten so genau mit einander zu verbinden, daß es oft schwer ist, genau anzugeben, zu welcher Tonart die Melodien eigentlich zu rechnen sind. Z. B. folgende Melodie hat so viel von phrygischer Natur an sich, daß ein strenger Richter es vielleicht tadelhaft finden könnte, daß der Schluß nicht phrygisch, sondern äolisch ist. (S. Anh. Nr. 70.)

In folgender Melodie von Joh. Hermann Schein, dem Componisten der Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden — ist der erste Theil ebenfalls ganz phrygisch: (S. Anh. Nr. 71.)

Solche phrygische Wendungen kommen überhaupt in der äolischen Tonart häufig vor, und machen den eigentlichen Grund aus, warum sie authentisch ist. Statt in irgend eine andre Quinte auszuweichen (sie sey Dur oder Moll) ist es der äolischen Tonart sehr eigen, einen Gang in die Quinte phrygisch zu machen, welche ausschließlich weder Dur noch Moll ist; denn es liegt dabey zum Grunde




Ersteres ist ächt authentisch, von der Dominante her, und folglich sehr stark; letzteres ist schwächer, und gleichsam plagalisch, denn der Dominanten-Einfluß ist verschwunden. Dennoch ist beides ächt phrygisch; beides kann nach den Umständen gebraucht werden; und diese Mannigfaltigkeit ist in der äolischen Tonart eine eigne Schönheit. Sie kann in der dorischen Tonart nicht vorkommen, wohl aber in der hypodorischen; wo wir sie auch angemerkt haben, als denjenigen kleinen Versuch, den die Dominante macht, um ihren Einfluß geltend zu machen, der aber wegen ihrer hohen Lage ohne Folgen bleibt. Diese phrygischen Bewegungen sind auch die Ursach, warum bey alledem, daß eine Moll-Tonart mit der kleinen Sexte auch der weltlichen Musik angehört, doch die äolische Tonart eine wirkliche Kirchentonart ist; denn alles was phrygisch ist, ist der Kirchenmusik eigenthümlich. Dieses bestätiget auch die Erfahrung, indem die äolischen Melodien, die uns aus dem Alterthum überliefert

worden sind, eben so wie die dorischen, phrygischen und mixolydischen in einem hohen Werth gehalten werden; eben darum, weil sie von einem weltlichen Character nichts an sich haben. Dieses Mittel, eine Moll-Tonart mit der kleinen Sexte kirchlich zu machen, entgeht der hypodorischen Tonart, von der mixolydischen hat sie auch keine Hülfe; und dieses ist vielleicht mit eine Ursach, warum in den alten Sammlungen diese Tonart viel seltener vorkommt, als alle übrige Tonarten. Sie ist gleichsam mehr eine negative als eine positive Kirchentonart, nemlich eine weltliche Tonart, die durch willkührliche Einschränkungen dahin gebracht ist, daß sie nichts unkirchliches an sich haben kann.

Außer dem phrygischen Einfluß auf die äolische Tonart, tragen auch die beiden willkührlichen Gesetze viel dazu bey, ihr einen kirchlichen Character zu geben. Das Verbot für sie in die Quinte auszuweichen, hängt, außerdem, daß es den phrygischen Bewegungen vollen Spielraum läßt, auch mit dem Grundsatz zusammen, daß da wo die kleine Sexte die herrschende seyn soll, die große so selten als möglich zum Vorschein kommen darf. Ganz anders verhält es sich mit dem zweiten Gesetz, nemlich mit dem Verbot, in die Quarte auszuweichen. Hier braucht die Sexte nicht geändert zu werden; und da es der dorischen Tonart so sehr eigen ist, in die äolische Tonart auszuweichen, so scheint nichts natürlicher zu seyn, als daß nun auch umgekehrt die äolische in die dorische ausweichen müßte. In der That scheint dieses Verbot nicht einen natürlichen, sondern gleichsam einen öconomischen Grund zu haben, und also von völlig willkührlicher Art zu seyn. Es war eine wohlüberlegte Veranstaltung, die Mannigfaltigkeit des Kirchengesanges zu befördern. Nemlich die dorische Tonart war sehr herrschend; ihre Melodien waren in sehr großer Anzahl; und es war daher schicklich, ihr dadurch Grenzen zu setzen, daß diejenige Tonart, die ohne Einschränkung die meiste Aehnlichkeit mit ihr hätte haben können, völlig abgesondert blieb, und einen eigenthümlichen Character behauptete. Durch diese Veranstaltung wurde der Unterschied zwischen der dorischen und äolischen Tonart nicht weniger als zwölffach, und es ist der Mühe werth, ihn deutlich ins Auge zu fassen.

1) Die äolische Tonart ist nur so lange Moll, als sie nicht ausweicht; die dorische hingegen auch alsdann, wenn sie in die Quinte ausweicht. In letzterer ist also die Quantität von Moll größer als in ersterer. Eben dieser Unterschied findet auch zwischen der äolischen und hypodorischen Statt, ob sie gleich beide die Tonleiter mit der kleinen Sexte haben. Ueberhaupt da die äolische Tonart eine so starke Beymischung von Dur hat (wovon noch besondre Beweise gegeben werden sollen), so ist sie gerade die ungeschickteste, um dasjenige allgemein zu bezeichnen, was wir eine

Moll-Tonart nennen. Keine von den alten Tonarten kann hiezu gebraucht werden, aber die äolische am allerwenigsten.

2) In der äolischen Tonleiter ist die kleine Sexte durchaus herrschend, und ist der Leiteton zur Ausweichung in die Terz Dur und in die Sexte Dur. Als seltene Ausnahme tritt die große Sexte ein, und ist der Leiteton zur Ausweichung in die Septime Dur.

3) In der dorischen Tonleiter ist die große Sexte herrschend, wovon die merkwürdigen Folgen bereits angezeigt worden sind.

4) Die Ausnahme mit der kleinen Sexte hat bey der dorischen Tonart zweyerley Zweck, und kommt daher öfter vor, als die Ausnahme mit der großen in der äolischen Tonart. Ueberhaupt so lange in der dorischen Tonart die Folgen der großen Sexte unversehrt bleiben, kann die kleine Sexte allenthalben gleichsam als Würze gebraucht werden, um die Melodien desto pikanter zu machen. Die äolische Tonart bedarf einer solchen Würze nicht, und wenn bei ihr, als eine Seltenheit, die große Sexte vorkommt, so geht eine förmliche Ausweichung vor sich.

5) In der dorischen Tonart ist ein unaufhörliches Streben in die Quinte auszuweichen, und so auch

6) in die Quarte; und dann

7) und 8) ein eben so starkes Streben, von beiden den Rückweg wieder zu finden. Von diesen viererley Bewegungen, mit allen den mannigfaltigen Verhältnissen, die daraus entspringen, kommt in der äolischen Tonart niemals etwas vor.

9) Die äolische Tonart amalgamirt sich gern mit der phrygischen, welches die dorische niemals thut. Dieser Umstand scheint der einzige natürliche Grund zu seyn, warum die äolische Tonart niemals ins Dorische ausweicht. Eine Tonart, die sich so gern mit der phrygischen einläßt, darf die dorische Tonart nicht nahe kommen. Wenn sie selbst gern ins Aeolische ausweicht, so ist es nur dann, wenn das Aeolische rein ist, und nichts von phrygischer Natur an sich hat.

10) Was der äolischen Tonart die phrygische ist, das ist der dorischen die mixolydische, nemlich dasjenige, wodurch sie die Kraft bekommt, authentisch zu seyn.

11) In der Organisation der dorischen Tonart zeigt sich nur ein willkührliches Gesetz, das nur in gewisser Hinsicht willkührlich genannt werden kann; die Naturgesetze haben da vollen Spielraum; in der Organisation der äolischen Tonart ist dieser Spielraum eingeschränkt; und die Mannigfaltigkeit, die jede einzelne Melodie haben könnte, wird aufgeopfert, um einen höhern Zweck zu erreichen, nemlich die Mannigfaltigkeit zwischen zwey Gattungen von Melodien.

12) Die äolische Tonart zeigt, eben so wie die phrygische, keine Vorliebe,

irgend eine Ausweichung vor der andern zu suchen, und scheint also im Ganzen eine langsamere Bewegung zu erfordern, als die dorische. Dieses kann mit eine Ursach seyn, warum ihr alle Gemeinschaft mit der dorischen untersagt ist.

Wäre ihr verstattet, willkührlich in die dorische Tonart auszuweichen (und kein Naturgesetz könnte ihr dieses untersagen, wie auch daraus erhellt, daß heut zu Tage kein solches Gesetz mehr vorhanden ist), so würde der Unterschied zwischen der dorischen und äolischen Tonart eigentlich nur in den Anfangs- und Schluß-Zeilen der Melodien zu suchen seyn; ein Unterschied, der so viel als nichts seyn würde; und die Mannigfaltigkeit des Kirchengesanges würde dadurch einen höchst bedeutenden Verlust erleiden. Die Mischung des Aeolischen mit dem Dorischen kommt in den sehr zahlreichen dorischen Melodien (hier ist die Rede von der Vorzeit) hinlänglich zum Vorschein, und es würde Ueberdruß erwecken, wenn dieselbe Mischung auch in den äolischen sichtbar würde. Dem Leser wird es Unterhaltung gewähren, wenn er erst in den dorischen Melodien diese Mischung gewahr wird, und sie dann in den äolischen Melodien gänzlich vermieden findet; so wie er auch in den hypodorischen Melodien nicht eine Spur von äolischem Einfluß entdecken wird. Diese Einheit in dem verschiedenen Character der Kirchentonarten könnte es zwar ermüdend machen, viele von derselben Tonart hinter einander zu spielen; aber im Ganzen war sie die Quelle der höchsten Mannigfaltigkeit; und dieses wird man gewahr werden, wenn man sie so spielt, daß eine Tonart nach der andern folgt.

Es könnte von dem Unterschied zwischen der dorischen und äolischen Tonart noch ein dreyzehnter Punct angeführt werden. Er betrift aber den Gebrauch der äolischen Tonart, nicht zur Zeit der Reformation, sondern in einer frühern Epoche. Gleichwol gehört er mit zum Wesen beider Tonarten, und wird weiter unten am gehörigen Ort bemerkt werden.

Wenn man inzwischen oberwähnten zwölffachen Unterschied zwischen der dorischen und äolischen Tonart reiflich erwogen hat, so erinnere man sich alsdann, daß hier von zwey Tonarten die Rede ist, von denen der heutige Cantor, vermöge des gehabten Unterrichts, mehr nicht weiß, als daß sie D moll und A moll sind. Mit diesem vergleiche man einen Cantor der Vorzeit, dem jener zwölffache Unterschied geläufig war, und nehme den Fall an, daß sie beide zu Fertigung einer neuen Melodie diese beiden Tonarten in Ueberlegung nehmen, um eine davon zu wählen. Man nehme bey beiden einerley Grad von Erfindungsgabe an. Der neuere muß sich auf diese ganz allein verlassen, und in seinem System ist nichts, wodurch sie unterstützt wird; der ältere findet durch eine Menge Betrachtungen nicht nur Unterstützung, sondern jede einzelne Betrachtung dient mit dazu, seine Gabe desto ergiebi-

ger zu machen. Wäre der heutige Cantor in derselben Lage, wie seine Vorfahren, d. h. würde er oft aufgefordert, eine neue Choral-Melodie zu setzen, so würde er sich bald erschöpft fühlen; der ältere hingegen konnte lange fortarbeiten, ohne seinen Vorrath vermindert zu finden. Denn ihm schwebten beständig acht Tonarten vor, jede mit einem deutlich bezeichneten Unterschied im Character, und jede mit einer Menge von Verhältnissen, die so oder anders in Verbindung mit einander gebracht werden konnten. Der Umstand, daß zur Zeit der Reformation, und weiterhin, so lange der Liedergeist dauerte, so sehr viele Melodien neu gesetzt wurden (von denen gewiß die allerwenigsten jetzt noch vorhanden sind, ob man gleich deren über 2000 gesammlet hat), ist ein Beweis von einem eignen Vorzug der damaligen Zeit von Seiten der Erfindung. Einem Manne, wie Schütz, der die alten Tonarten gründlich kannte, wurde es nicht schwer, zu den Psalmen 157 neue Choral-Melodien zu setzen, (denn den 119ten Psalm theilte er in acht Theile, jeden mit einer eignen Melodie), in denen man keine Spur findet, daß er sich selbst ausgeschrieben, oder eine Erschöpfung gefühlt hätte. Und er hatte noch dazu mit dem Umstand zu kämpfen, daß D. Becker bey dem Sylbenmaaß sehr wenig auf Abwechselung gedacht hatte; und z. B. die Melodie-Art: „Allein Gott in der Höh sey Ehr" — mußte nicht weniger als 44 mal neu gesetzt werden. Hier kamen nun dem Componisten die Tonarten zu Statten, und es findet sich demnach, daß von diesen 44 gleichsylbigen Melodien 5 dorisch, 5 hypodorisch, 2 phrygisch, 6 mixolydisch, 5 hypomixolydisch, 11 äolisch, 7 ionisch und 3 hypoionisch gesetzt sind. Von der Melodie-Art: „Hilf Gott, daß mirs gelinge" — finden sich 10; von der: „Es woll uns Gott genädig seyn" — 8; von der: „Herr Christ der ein'ge Gottes Sohn" — 7; von der: „Ein veste Burg ist unser Gott" — 7; und von der: „Christ, der du bist der helle Tag" — ebenfalls 7 neue Arten, immer mit der schönsten Abwechselung unter den Tonarten.

Hiller findet es sonderbar, daß in vorigen Zeiten manches Lied 12 bis 15 eigne Melodien bekommen hat. Dieser Umstand aber, der übrigens sehr wohl erläutert, was von der Fruchtbarkeit der damaligen Cantoren so eben angeführt worden ist, kam offenbar daher, daß jeder Cantor bey Erblickung eines neuen Liedes berechtiget war, sogleich für eine Melodie zu sorgen, ohne ängstlich darnach zu fragen, ob es ein andrer schon vor ihm gethan hätte. Was heut zu Tage nur für die Figural-Musik gilt, galt damals auch für die Choral-Musik; jeder Cantor bediente seine Kirchfahrt mit Choral-Melodien mit derselben Freiheit, die der Prediger auch hatte, dieselbe mit Liedern zu bedienen. Als in der Folge die großen Gesangbücher gesammlet wurden und eine obrigkeitliche Sanction bekamen, mußte diese Freiheit eingeschränkt werden; und von den vielen Melodien, die vorhanden waren, konnte nur

ein geringer Theil in allgemeinen Gebrauch kommen, nemlich hauptsächlich solche, die in Residenzen und andern großen Städten in Gebrauch genommen worden waren. Eine Auswahl der besten konnte dabey kaum Statt finden; und hätte z. B. Joh. Herrmann Schein die Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden" — („Ach Herr, mich armen Sünder" — welches Lied er selbst gedichtet hatte) nicht für Leipzig, sondern für irgend eine Dorfgemeine componirt, so würde man heut zu Tage wahrscheinlich nichts mehr von ihr wissen. Auf diese Art mögen viele Melodien, die eben so gut waren als jene, völlig verloren gegangen seyn.

Um nun auf den Unterschied zwischen der dorischen und äolischen Tonart zurückzukommen, so nehme man in irgend einer neuern Choral-Sammlung, z. B. in der Hallischen, alle D moll- und alle A moll-Melodien zusammen, und mache einen Versuch, sie in zwey Classen zu bringen, oder einen Unterschied zwischen ihnen anzugeben; nicht etwa denjenigen Unterschied, den wir bey den alten Melodien dieser Art finden, sondern nur überhaupt irgend einen Unterschied, der sich mit Worten beschreiben ließe. Man wird keinen andern finden, als daß die einen Melodien von der ersten, und die andern Melodien von der zweiten Octave sind. Eben so wenig werden sich die D moll-Melodien insonderheit in zwey Classen bringen lassen, mit irgend einem solchen Unterschied, wie wir ihn zwischen der dorischen und hypodorischen Tonart wahrgenommen haben.

Obige Betrachtungen können nebenbey auch dazu dienen, zweyen bekannten Melodien, die unregelmäßig gesetzt sind, die Tonart anzuweisen, welcher sie angehören, nemlich: „Christ unser Herr zum Jordan kam" — und „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" —. Beide fangen in D moll an, und schließen in A moll. Sie sind dorische Melodien mit einem äolischen Schluß, nicht äolische Melodien mit einem dorischen Anfang. Denn eine äolische Melodie kann weder im Anfang noch in der Mitte irgend etwas Dorisches an sich haben. Von dieser allgemeinen (wiewohl willkührlichen Regel findet sich weder in der Böhmischen noch in der reformirten Sammlung eine einzige Ausnahme; und in der Lutherischen nur eine Melodie: „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit" —. Wo aber von einem willkührlichen Gesetz die Rede ist, ist eine einzige Ausnahme so wenig befremdend, daß man sich vielmehr darüber wundern muß, daß nicht noch mehrere vorkamen; zumal von Luther und seinen Gehülfen, die nicht alle Componisten von Profession, und wie aus den zwey eben angeführten Melodien erhellt, nicht immer Muster der guten Ordnung waren. Im Ganzen ist es offenbar, daß man das Gesetz beobachtete.

Der Umstand, daß die äolische Tonart nur so lange Moll ist, als sie nicht ausweicht, bringt es nothwendig mit sich, daß diese Tonart im Ganzen eine starke

Beymischung von Dur haben muß, und dieses folgt auch natürlich aus ihrer nahen Verwandtschaft mit der phrygischen Tonart. Hieraus erhellt, daß die äolische Tonleiter, um ihren Character richtig darzustellen, füglich folgende harmonische Begleitung bekommen kann. (S. Anh. Nr. 72.) Es konnte damit so weit gehen, daß in einer äolischen Melodie alles, bloß die Anfangs- und Schluß-Noten ausgenommen, Dur seyn konnte; ja sogar auch die Anfangs-Note konnte Dur seyn, wie man unter den Beyspielen, die sogleich geliefert werden sollen, in Nr. 2. finden wird. Ich führe Schützen darum gern an, weil von ihm vorausgesetzt werden kann, daß er nichts ohne gute Ueberlegung that, und weil er bey seinen Zeitgenossen ein sehr bewährter Mann war, und es noch seyn würde, wenn es dem damaligen Churfürsten von Sachsen gelungen wäre, seine Melodien allgemein einzuführen. Hier sind einige von seinen äolischen Melodien: (S. Anh. Nr. 73.)

Es versteht sich von selbst, daß die Quantität von Dur nicht immer so sehr stark war, und es konnte auch in dieser Hinsicht sehr viel Mannigfaltigkeit Statt finden. Hier ist z. B. eine Melodie, wo diese Quantität etwas weniges geringer ist, als in den vorigen Beyspielen. (S. Anh. Nr. 74.)

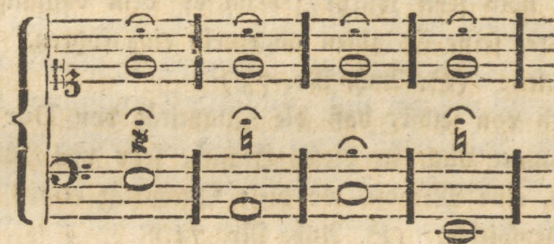
Folgende Beyspiele zeigen dieselbe Eigenschaft der äolischen Tonart in andern Schattirungen: (S. Anh. Nr. 75.)

In den beyden letzten Beyspielen kömmt keine Ausweichung vor, und folglich sind sie ganz moll. Diese Eigenschaft, daß die äolische Tonart nur so lange moll ist, als sie nicht ausweicht, ist im höchsten Grade charakteristisch; denn von keiner der sieben andern Kirchentonarten läßt sich eine ähnliche Eigenschaft angeben.

Die Beyspiele habe ich auch darum etwas zahlreich aufgestellt, um bemerklich zu machen, wie äußerst selten in dieser Tonart die große Sexte vorkommt; weil wir im nächstfolgenden Abschnitt eine andere Gattung von A moll kennen lernen werden, in welcher die kleine Sexte eine eben so große Seltenheit seyn wird. Ich kann übrigens nicht umhin hier anzuführen, daß die bekannte Melodie: „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" — einen durchaus äolischen Charakter hat, obgleich in unsern Choralbüchern die Anfangs- und Schluß-Noten Dur sind. Es wäre nicht unrecht, wenn man den Anfang gleich moll nähme. Umgekehrt, die Melodie: „Allein zu dir, Herr Jesu Christ" — sollte man im Anfang Dur greifen.

Ich muß hier eine gewisse noch rückständige Sache nachholen, die früher nicht gut angebracht werden konnte, nemlich die Frage: wie kommt es, daß die dorische Tonart niemals ins Phrygische ausweicht, und gleichwohl das Phrygische sehr gern ins Dorische übergehet? Der erste Theil dieser Frage ist leicht zu beantworten. Es ist nemlich ein unbezweifelter Grundsatz, daß die Choral-Musik nie eine Auswei-

chung gestattet, die eine andre Ausweichung voraussetzt. So wenig also eine Choral-Melodie in C dur jemals in D dur ausweichen wird, weil um dieses thun zu können, erst eine Ausweichung in G dur vorangehen müßte, eben so wenig wird auch D dorisch in E phrygisch ausweichen, weil der Weg dazu erst über die äolische Tonart gehen müßte. Dazu kommt noch, daß der Ton E die Secunde von D dorisch ist, und folglich ein Ton von sehr geringer Kraft, der sich genau an seine Tonica anschließen, und wenn er zum Schlußfall gebraucht wird, das Subsemitonium seiner Tonica bey sich führen muß; und er kann daher nie eine Stellung bekommen, die der phrygischen Tonart eigenthümlich ist, d. h. er kann nie so vorkommen:



Was den zweiten Theil jener Frage betrifft, so kann folgendes zur Erläuterung dienen: 1) der Ton D ist die Untersecunde von E phrygisch, und es ist schicklich, daß er mit Nachdruck auftrete, eben so wie es schicklich ist, daß der Ton F als Untersecunde von G mixolydisch sich mit Nachdruck geltend mache. Dazu ist eine Ausweichung in D dorisch sehr dienlich. 2) Was den Einwurf betrifft, daß wenn es der phrygischen Tonart nach einer Ausweichung ins Dorische so leicht ist, den Rückweg wieder zu finden, so müsse es überhaupt der dorischen Tonart leicht seyn, ins Phrygische auszuweichen, so ist zu merken: dadurch, daß E bey einer gelegentlichen Ausweichung die Secunde von D wird, geht der Eindruck von seiner ursprünglichen Dominanten-Kraft nicht verloren, und diese Kraft kann sogleich wiederhergestellt werden.

Es ist unterhaltend zu bemerken, wie die drey Tonarten D dorisch, A äolisch und E phrygisch sich gegen einander verhalten. D dorisch geht nie zu E phrygisch, A äolisch nie zu D dorisch, D dorisch nur zu A äolisch, A äolisch nur zu E phrygisch, und E phrygisch gern zu allen beiden. Mit allen Dingen haben D hypodorisch und A hypomixolydisch nichts zu thun. Alle Verhältnisse dieser Art, die dem Choralwesen der Alten so viel Leben und Mannigfaltigkeit ertheilten, sind verschwunden, seitdem man die alten Tonarten verabschiedet hat. Zu der Zeit, als man noch nicht transponirte, und es einem jeden Choralverständigen geläufig seyn mußte, genau zu unterscheiden, was D dorisch, E phrygisch und A äolisch sey, und auch diese Töne

ohne

ohne Hülfe eines Instruments mit völliger Gewißheit zu intoniren (welches jetzt eine seltene Gabe ist), muß das Verhältniß dieser Tonarten unter sich weit fühlbarer gewesen seyn, als man sich es jetzt vorstellen kann. So etwas mußte auch die Wahl der Tonart erleichtern, und überhaupt die Erfindungsgabe unterstützen, wenn neue Melodien zu setzen waren; ein Umstand, der in jener Periode, die wir hier betrachten, häufig vorkam.

Es ist schon erinnert worden, daß Luther zuweilen aus den alten Melodien einen Auszug machte. Als er das Lied übersetzte: Veni redempter gentium — zog er das Sylbenmaaß zusammen, und mußte daher auch die Melodie in etwas abkürzen; oder vielleicht richtete er die Uebersetzung absichtlich so ein, um die Melodie abkürzen zu können. Daraus entstand der Choral: Nun komm der Heiden Heiland — und man muß gestehen, daß sein Auszug weit kräftiger ist als folgende Melodie, welche eigentlich das Original dazu ist: (S. Anh. Nr. 76.)

Buttstett nennt die äolische Tonart angenehm und lieblich. Prinz nennt sie gemäßiget, zärtlich, etwas traurig. Alles dieses kann man gelten lassen, sogar auch die Eigenschaft der Mäßigung, obgleich dieses ihrer authentischen Würde, welche Stärke in sich begreift, zu widersprechen scheint. Sie ist nemlich gemäßiget in Vergleich mit ihrer nahen Verwandtin, der phrygischen Tonart, welche vermöge ihrer Dominanten-Kraft eine höhere Potenz von Authenticität hat.

Unter den Psalmen der reformirten Kirche sind 9 in der äolischen Tonart gesetzt, nemlich Ps. 4. 6. 16. 18. 39. 55. 106. 110. und 144. Sie weichen nirgends von der Regel ab.

Von dem Zürcher-Gesang in dieser Tonart ist folgendes eine Probe, s. oben Ps. 55. (S. Anh. Nr. 77.)

Unter den Schützischen Psalmen sind 31 streng äolisch nach der Regel gesetzt, und nur in fünfen wird eine kleine Ausnahme gemacht.

Von Walther ist es ein Irrthum, daß er die Melodien: „Mag ich Unglück nicht widerstehn" — „Allein zu dir Herr Jesu Christ" — „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit" — „Wo Gott der Herr nicht bey uns hält" — von dem äolischen trennt, und sie hypoäolisch nennt. Was es mit der hypoäolischen Tonart, die zur Zeit der Reformation nicht mehr im Gebrauch war, für eine Bewandniß hatte, werden wir in einem folgenden Abschnitt sehen.

An den äolischen Melodien der Alten konnten die Reducirer nichts zu ändern finden; aber darin haben sie keine gute Arbeit gemacht, daß sie Melodien von andern Tonarten in die äolische hineingezwungen, und sie dadurch verdorben haben. Ein Beyspiel davon haben wir an der Melodie: „Was mein Gott will das g'scheh

allzeit" — gesehen, und werden im folgenden Abschnitt ein Mehreres davon bemerken.

Man könnte übrigens denken, daß die äolische Tonart, weil ihr die Ausweichung in die Quinte und Quarte gänzlich untersagt ist, sehr eingeschränkt seyn müsse, und ihre Melodien aus dieser Ursach nur in geringer Anzahl seyn müßten. Aber der übrigen Wendungen, die ihr nicht nur verstattet, sondern auch sehr natürlich waren, waren so viele, daß es ihr an Mannigfaltigkeit keinesweges fehlte. Z. B. der langen Melodie: „Verleih uns Frieden gnädiglich" — die streng nach der Regel gesetzt ist, fehlt es nicht an Fülle und Reichthum; und folgende Melodien von derselben Gattung: „Nun komm der Heiden Heiland" — „Herzliebster Jesu was hast du verbrochen" — „Auf meinen lieben Gott" — „Wer nur den lieben Gott läßt walten" — „Allein zu dir Herr Jesu Christ" — O Traurigkeit o Herzeleid" — „Nun sich der Tag geendet hat" — Christe der du bist Tag und Licht" — „Christ, der du bist der helle Tag" — „Hilf Gott, daß mirs gelinge" — und andre mehr, gehören mit unter die reichhaltigsten und kräftigsten, die uns aus dem Alterthum überliefert worden sind. Ueberhaupt behauptete die äolische Tonart einen der vorzüglichsten Plätze im Kirchengesang, zumal in Verbindung mit ihrer nahen Verwandtin, der phrygischen Tonart. Nimmt man auf der einen Seite diese zwey Tonarten als **ein** Ganzes zusammen, und auf der andern Seite die dorische und mixolydische Tonarten, wegen ihrer nahen Verwandtschaft, ebenfalls als **ein** Ganzes: so hat man hier einen von den **mehrern** Gesichtspuncten, unter denen ein Cantor der Vorzeit nach Gefallen wählen konnte, wenn er zum Behuf einer neuen Melodie den gesammten Reichthum der Kirchenmusik überschauen wollte. Daß einem neuern Cantor dieser Vortheil der **mehrern** Gesichtspuncte gänzlich entgeht, braucht nicht erst bewiesen zu werden; denn er hat in der Schule dazu keine Anleitung bekommen; und nur wenigen auserlesenen Geistern ist es gegeben, von selbst und ohne Unterricht bequeme Standorte auszufinden, um diesen und jenen besondern Theil des unermeßlichen Gebietes der Musik zu übersehen. Ich sage: **diesen und jenen Theil**; denn das **Ganze** auf einmal zu überschauen, ist wol keinem Sterblichen vergönnt.

Hier sind zum Schluß noch einige Beyspiele. (S. Anh. Nr. 78.)

## XII. Die hypomixolydische Tonart.

### Erste Abtheilung.

### Sechstes und letztes willkührliches Gesetz.

Unter den frühern Alten, vor der Epoche der Reformation, war es gewöhnlich, zu jeder authentischen Tonart eine plagalische Gefährtin zu suchen, die einige Aehnlichkeit mit ihr hatte, um die Psalmen und andre Kirchenstücke antiphonenweise, oder abwechselnd gegen einander zu singen. Zwey plagalische Tonarten, die hypoionische und hypodorische, haben wir bereits kennen gelernt. Zur phrygischen erfand man auch eine hypophrygische, die aber sehr wenig gebraucht worden zu seyn scheint; und eben so auch zur äolischen eine hypoäolische, von der sich einige wenige Melodien in der Böhmischen Sammlung finden, die aber zu Luthers Zeiten nicht mehr üblich war. Das Chorweise-Singen einander gegenüber lag nicht im Plan der Reformatoren, weil sie Lieder von der ganzen Gemeine gesungen wissen wollten; und sie nahmen nur diejenigen Tonarten an, die zu dem Zweck gebraucht werden konnten. In der sogenannten hypophrygischen Tonart waren so wenig Melodien vorhanden, und das wenige eigenthümliche, was sie an sich hatten, war so unbedeutend (es bestand darin, daß sie, phrygisch genommen, in der Quinte anfingen und schlossen) daß man diese Tonart nicht erst mitzählte. Es sind darin nur noch zwey Melodien vorhanden, nemlich: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ — und „O großer Gott von Macht“ —. Es ist auch nicht abzusehen, wie diese Tonart mit Recht plagalisch genannt werden konnte, da ein Dominanten-Einfluß in ihr sehr sichtbar ist. Sie wurde daher mit zur phrygischen Tonart gerechnet, und damit war nichts versehen. Die natürlichste Eintheilung der phrygischen Tonart in zweyerley Gattungen, die auch zum Abwechseln brauchbar sind, wenn sie theils als Phrygisch-Dur, und theils als Phrygisch-Moll behandelt wird.

Anders verhielt sichs mit der mixolydischen Tonart. Die plagalische Gefährtin, die man ihr beylegte, war sehr brauchbar, nicht nur zum abwechselnden Singen in zwey Chören, sondern auch um eigne Melodien zum eigentlichen Choralgesang darin zu haben; vornemlich aber, weil durch sie eine bedeutende Lücke ausgefüllt wurde. Zu Moll-Melodien von der ersten Octave hatte man zwey Tonarten, die dorische und die hypodorische, die eine mit der großen und die andre mit der kleinen Sexte. Zu Moll-Melodien von der zweiten Octave hatte man die äolische mit der kleinen Sexte; und es geziemte sich, nun auch eine mit der großen Sexte zu haben. Man erhielt sie an der hypomixolydischen.

Schon bey der dorischen Tonart haben wir die Folgen der großen Sexte umständlich besehen. Zwey von diesen Folgen gelten auch für die hypomixolydische Tonart, 1) die Untauglichkeit der Dominante sich abzusondern, wodurch alle phrygische Bewegungen unmöglich gemacht werden; und dieses ist ein Unterschied zwischen A äolisch und A hypomixolydisch; 2) die Neigung in die Quinte auszuweichen, ein zweiter Unterschied zwischen genannten Tonarten. In vier Stücken sind die Folgen für die hypomixolydische Tonart anders als für die dorische. 1) Die Ausweichung in die Quinte geschiehet in der Regel abwärts, wovon jedoch gelegentlich auch eine Ausnahme vorkommen kann. Vielleicht ist dieses die Ursach, warum Buttstett der hypomixolydischen Tonart den Character der Bescheidenheit beylegt. Denn durch eine Ausweichung in die Quinte abwärts hebt sich der Gesang eigentlich nicht; sie drückt vielleicht eher Wohlgefallen, Ergebung oder sonst eine sanfte Empfindung aus, wie es sich für eine plagalische Tonart schickt. 2) In der dorischen Tonart kann, vorausgesetzt, daß die Folgen der großen Sexte unverkleinert bleiben, allenthalben die kleine Sexte gleichsam als Würze gebraucht werden. Die hypomixolydische Tonart bedarf nicht nur einer solchen Würze nicht, sondern sie ist ihr sogar zuwider; sie ist für sie zu stark. Die kleine Sexte tritt also bey ihr niemals ein, als wenn eine förmliche Ausweichung in die Terz vor sich gehet, und auch dieses ist ein seltener Fall. Der Grund davon ist leicht aufzufinden. Die dorische Tonart wechselt nemlich gern mit ihrer plagalischen Gefährtin ab; die hypomixolydische hat keine plagalische Gefährtin; denn sie selbst ist plagalisch; und wenn sie abwechseln soll, so hat sie dazu eine authentische Gefährtin, nemlich die mixolydische Tonart. Und daß sie die kleine Sexte höchst ungern aufnimmt, ausgenommen im Fall einer förmlichen Ausweichung, wird aus den Beyspielen hervorgehen. Sie geht damit eben so sparsam um, als die äolische Tonart mit der großen Sexte. 3) Hiemit hängt genau zusammen, daß die hypomixolydischen Melodien zuweilen im Anfang eine Wendung bekommen, die in der dorischen Tonart niemals vorkommt, wie aus den Beyspielen zu ersehen seyn wird. 4) Die Ausweichung in die Quarte Dur bringt die dorische Tonart in Verbindung mit der mixolydischen, und dadurch wird sie authentisch. In ohngefähr 70 hypomixolydischen Melodien habe ich nur zweymal eine Ausweichung in die Quarte gefunden; und also war es im Ganzen ein Gesetz, daß diese Ausweichung vermieden werden müsse. Dadurch war alles abgeschnitten, was die Tonart in ihrer plagalischen Eigenschaft irgend hätte stören können; und außerdem gehört die Unter-Dominante von A hypomixolydisch wegen ihrer hohen Lage unter diejenigen Töne, die sich eigentlich nicht für die mixolydische Tonart schicken. Es kann also die hypomixolydische Tonart keinesweges mit Recht

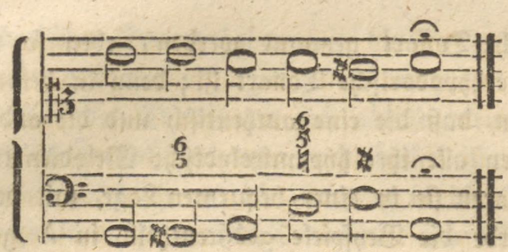
die transponirte dorische Tonart genannt werden, eben so wenig als die äolische Tonart die transponirte hypodorische Tonart ist; denn in beiden Fällen ist die innere Organisation verschieden, daß die eine authentisch und die andre plagalisch ist.

Die Alten setzten alle ihre hypomixolydische Melodien in G mit Vorzeichnung von b, und dadurch waren sie in einer bequemen Lage, mit der mixolydischen Tonart abzuwechseln. Ich werde die Beyspiele größtentheils in A geben, um die Vergleichung mit der äolischen Tonart zu erleichtern, und auch weil die Ueberreste davon in unsern Choralbüchern gewöhnlich in A erscheinen. Im Choralbuch der Brüdergemeine ist mehr davon zu finden, als im Hillerischen, z. B. in folgenden fünf Melodien, wobey, so wie auch bey den übrigen Beyspielen die Vorzeichnung *fis* wohl in Acht zu nehmen ist. (S. Anh. Nr. 79.)

In folgender Melodie, die nur aus den böhmischen Sammlungen herstammt, ist eine erscheinende Unregelmäßigkeit, da sie nemlich in G dur anfängt, und in A *moll* schließt. (S. Anh. Nr. 80.)

Dieses ist aber der hypomixolydischen Tonart nicht unangemessen, und ganz kirchlich. Ein Beweis davon ist der in der Brüdergemeine oft vorkommende im Grund ächt hypomixolydische Gesang: (S. Anh. Nr. 81.)

Die Erfahrung lehrt, daß durch diese angebliche Unregelmäßigkeit Niemandes Gehör beleidiget wird; man ist aber auch darüber einverstanden, daß so etwas nur in die Kirche gehört; daß es dort von guter Wirkung ist; und daß es anderwärts ganz am unrechten Orte seyn würde. Zwar wird zuweilen durch ein angehängtes Amen in G dur die seynsollende Unregelmäßigkeit aufgehoben; das ist aber zufällig, und kommt z. B. in der Brüdergemeine selten vor; wo übrigens dieser Gesang auch zu andern Worten, nach Art eines Magnificats, bey den feyerlichsten Liturgien oft gebraucht. Es ist der hypomixolydischen Tonart darum angemessen, weil in ihr die große Sexte die herrschende ist, und das Ohr es wohl zufrieden ist, daß diese Sexte sich gleich Anfangs festsetzt; und da der Gesang gewöhnlich hinter einander wiederholt wird, so wird die Sexte, in ihrer Beziehung als Sexte, immer deutlicher empfunden. Dieses bestätigt sich durch die stillschweigende Uebereinkunft, vermöge welcher in der letzten Zeile die kleine Sexte ausdrücklich vermieden wird; denn keinem einsichtsvollen und aufmerksamen Organisten fällt es ein, dieselbe auf folgende Art zu spielen:



Zum Schluß einer dorischen Melodie würde hier die kleine Sexte als Würze von guter Wirkung seyn; aber die Zartheit der hypomixolydischen Tonart verträgt so etwas nicht.

Ein andrer Beweis von dem kirchlichen Recht dieser Tonart, die große Sexte gleich Anfangs eintreten zu lassen, findet sich in folgendem uralten Gesang, der noch in manchen Gesangbüchern vorkommt: (S. Anh. Nr. 82.) Kurz, es zeigt sich eine merkwürdige Aehnlichkeit zwischen der hypomixolydischen Tonart und ihrer authentischen Gefährtin, der mixolydischen, oder, wie mans nehmen will, eine Verschiedenheit. So wie eine mixolydische Melodie das Ansehen haben kann, als fange sie in C dur an, und schließe in G dur; eben so kann eine hypomixolydische Melodie so aussehen, als sey der Anfang in G dur, und der Schluß in A moll.

Hiemit hängt genau zusammen, daß der Anfang einer hypomixolydischen Melodie so aussehen kann, als sey sie in E moll, z. B. in folgendem Psalm von Schütz. Es ist der 13te. (S. Anh. Nr. 83.)

(Man sieht, daß die Melodie für A zu hoch ist; Schütz setzte sie in G, mit Vorzeichnung von b ohne es.)

Die hypomixolydische Tonart hat in der Lutherischen Kirche dasselbe Schicksal erfahren, wie ihre authentische Gefährtin, die myxolydische; ihre meisten Melodien sind entweder in Vergessenheit gerathen, oder reducirt worden; und die wenigen Ueberreste, die davon noch vorhanden sind, sind nicht hinlänglich, ihr die Aufmerksamkeit zu verschaffen, die ihr gebührt. In einem vollständigen Kirchengesang sollten die äolischen und hypomixolydischen Melodien gleichsam ein Gleichgewicht gegen einander behaupten; eben so wie die phrygischen und mixolydischen, die dorischen und hypodorischen. Im reformirten Kirchengesang sind (vorausgesetzt, daß er zweckmäßig behandelt wird, welches aber in den vor mir liegenden Basler und Zürcher Psalmbüchern nicht geschiehet) alle die Gleichgewichte vorhanden, die zum ächten Choralgesang wesentlich nothwendig sind; und z. B. die äolischen und hypomixolydischen Melodien sind darin in völlig gleicher Anzahl, nemlich von jeder Gattung neun; und zwar in letzterer folgende: Ps. 7. 23. 28. (109.) 40. 61. 77. (86.) 120. 129.

146. Sie sind es werth, daß man sie etwas genauer kennen lerne. Man vergleiche sie mit den gegebenen Beyspielen von der äolischen Tonart; und man wird gewahr werden, wie hier Melodien neben einander stehen, beide von einerley Umfang, beide in Moll, und die dennoch einen ganz verschiedenen Character haben. Derselbe Ton E, der in der einen Tonart vermittelst seiner großen Terz mit Kraft als Dominante wirkt, treibt in der andern vermittelst seiner kleinen Terz unaufhörlich zur Ausweichung in die untere Quinte; und da diese Moll ist, so ist in der einen die Quantität von Moll gerade noch einmal so stark als in der andern. Buttstetts Bemerkung, daß diese Tonart bescheiden sey (denn mehr führt er nicht an), könnte wenig zu besagen scheinen; nimmt man es aber so, daß sie alles was sie ausdrücken soll, auf eine sanfte, gefällige und angenehme Weise ausdrückt, ohne auf viel Stärke Anspruch zu machen: so möchte es ganz recht getroffen seyn. Prinz schildert nur die authentischen Tonarten, und sagt daher nichts weder von der hypodorischen noch von der hypomixolydischen Tonart, woraus zu schließen ist, daß seine Kenntniß von den Kirchentonarten nicht sehr umfassend war. Hier sind nun die hypomixolydischen Melodien der reformirten Kirche. (S. Anh. Nr. 84.)

Folgende drey Psalmen bestätigen die oben gemachte Bemerkung wegen der Zulässigkeit eines angeblich unregelmäßigen Anfangs einer hypomixolydischen Melodie. (S. Anh. Nr. 85.) Mit unsern Begriffen vom eigentlichen A moll in der weltlichen Musik sind sie durchaus unverträglich, und überhaupt schon dieses, daß hier A moll überall mit der Vorzeichnung von fis erscheint, ist in der weltlichen Musik ohne Beyspiel.

Die reformirte Melodie des 77sten Psalms ist von der Lutherischen Kirche aufgenommen worden, und zwar unter der Aufschrift: „Herr, nicht schicke deine Rache. —" Da man sie reducirt hat, so wird sie uns Gelegenheit geben, einen sonderbaren Umstand zu bemerken; und zwar ist dieses wiederum eine Erscheinung, die einzig in ihrer Art ist; denn bey den zwey andern plagalischen Tonarten (hypoionisch und hypodorisch) kann sie nicht vorkommen, weil bey diesen Tonarten das Reduciren unmöglich ist. Bisher nemlich haben wir immer gefunden, daß das Reduciren Schwäche zur Folge hatte; aber bey dieser Tonart kommt das Gegentheil zum Vorschein. Indem sie in die äolische verwandelt wird, bekommt sie Antheil an deren authentischer Natur; nicht sowohl durch Verwandlung der großen Sexte in die kleine (denn es ist schon erinnert worden, daß die Beschaffenheit der Sexte an sich in Absicht auf authentisch und plagalisch nichts entscheidet), als durch Umschaffung der Dominante, indem ihr die kleine Terz entzogen, und die große beygelegt wird; wodurch phrygische Bewegungen entstehen, die nicht anders als

authentisch seyn können. Die kleine Sexte ist in so fern dabey wirksam, als ohne sie die phrygischen Bewegungen unmöglich seyn würden; eben so wie in der dorischen Tonart ohne die große Sexte die mixolydischen Bewegungen unmöglich seyn würden.

Hier ist nun die Melodie: (S. Anh. Nr. 86.)

Da nun die Melodie durch das Reduciren offenbar an Kraft gewonnen hat, so könnte dieses eine Verbesserung zu seyn scheinen; aber sie überwiegt nicht den Schaden, den die Mannigfaltigkeit des Kirchengesanges dadurch erlitten hat. Die Kirche, die starke Stimmen genug hat, würde die sanfte, angenehme, anspruchslose Sängerin, die bescheidene, wie sie Buttstett nennt, gern beybehalten haben. Die katholische Kirche hat sie noch, und nicht die Reformatoren, sondern die Reducirer haben sie der Evangelisch-Lutherischen Kirche entzogen. Ich sage nichts, als was schon Kirnberger gesagt hat. „Heut zu Tage, spricht er, werden die alten Tonarten (lies: die Kirchentonarten) zumal in protestantischen Ländern, wo die Kirchenmusik fast durchgängig sehr schlecht bestellt ist, zu sehr vernachlässiget; dieses ist eine mit von den Ursachen, warum die heutige Kirchenmusik, selbst in katholischen Ländern, so tief gesunken ist, daß man sie fast nicht mehr von der theatralischen unterscheiden kann.“ Solche allgemeine Bemerkungen bekommen erst alsdann einen deutlichen Sinn, wenn man das Reducir-Wesen, dieses Gewebe von Eigendünkel und Unwissenheit, Schritt vor Schritt verfolgt. Wir haben seine Angriffe auf die phrygische, mixolydische und dorische Tonarten einzeln betrachtet; wir haben aber auch gesehen, daß diese Lebenskraft genug besaßen, um ihre gänzliche Unterdrückung zu verhüten; aber die hypomixolydische Tonart hat vermöge ihrer plagalischen Natur keine Kraft zum Widerstand, sondern wird vernichtet, so bald sie reducirt wird. Der Ausdruck: „selbst in katholischen Ländern,“ gibt zu erkennen, daß es dort mit dem Reduciren noch nicht so weit gekommen ist, als bey den Protestanten. Die Aeußerung, die man so oft hört: „Die Musik ist ächt katholisch,“ und die Niemand als einen Tadel versteht (denn man schätzt die katholische Musik), ist ein Beweis, daß von dem positiven System der Kirchenmusik, von dem die heutigen Cantoren in der protestantischen Kirche nichts zu erfahren bekommen, doch noch etwas in der katholischen Kirche vorhanden ist. Unter andern sind hypomixolydische Wendungen darin sehr gewöhnlich, nemlich Moll-Musik, in welcher die Dominante mit der kleinen Terz die herrschende ist. Der Leser wird vielleicht schon von selbst bemerkt haben, daß in den eben angeführten Psalmen der Ton demjenigen sehr ähnlich ist, den man den katholischen Ton zu nennen pflegt. Den Einfluß auch andrer Tonarten auf die katholische Musik kann man deutlich wahrnehmen; und es ist kein Wunder, daß Vogler, als ein katholischer Organist, den alten Tonarten so sehr das Wort geredet

hat;

hat; wiewohl seine practische Geschicklichkeit hierin vorzüglicher gewesen seyn mag, als seine Gabe, die Lehre davon deutlich vorzutragen.

Jetzt wollen wir sehen, wie diese Melodie im Zürcher Psalmbuch vom Jahr 1752, und im Baseler Psalmbuch von Sprengen im Jahr 1770 gesetzt worden ist. In keinem von diesen beiden Büchern ist sie reducirt worden; es möchte aber schwer zu sagen seyn, welche von beiden Arten, sie zu setzen, die seltsamste seyn möchte. (S. Anh. Nr. 87.)

Die Zürcher Melodie ist in vier Stimmen ausgeschrieben, und folglich ist die hier gegebene Bezifferung zuverlässig; der Baselsche Baß hingegen ist nicht beziffert, aber er kann kaum anders gegeben werden, als hier geschehen ist. Uebrigens steht die Melodie in beiden Büchern nicht in A moll, sondern in G moll, ganz im Sinn der Alten, und ich habe sie nur aus der schon angeführten Ursach transponirt.

Um den Zürchern nicht Unrecht zu thun (denn mancher möchte es für unmöglich halten, daß eine Melodie so gesungen werden könnte) will ich diese Melodie (aus dem öffentlich autorisirten Psalmbuch vom Jahr 1759) vierstimmig hersetzen, wie sie dort in der Schule gelernt und in der Kirche gesungen wird. Folgende Bemerkung muß ich voranschicken. Bey den meisten Melodien in diesem Buch singt der Tenor, d. h. diejenigen Mannsleute, die eine Tenorstimme haben, die eigentliche oder Haupt-Melodie, und die andern Mannsleute singen den Baß; die Frauenspersonen und Schulkinder hingegen theilen sich in zwey Klassen, und singen zwey Nebenstimmen, die man dort Discant und Alt nennt. Bey dieser Melodie aber und bey noch einigen wenigen, hat der Discant die Haupt- und der Tenor eine Nebenstimme. Es ist übrigens merkwürdig, daß unter den wenigen Melodien, bey denen die Frauenspersonen die Hauptstimme singen (es sind ihrer nur zwölf), doch sechs von der hypomixolydischen Tonart sind; gleichsam ein practischer Commentar zu Buttstetts Bemerkung, daß Bescheidenheit der vorzüglichste Character dieser Tonart sey. Hier ist nun diese vierstimmige Melodie: (S. Anh. Nr. 88.)

Bey dieser Gelegenheit wollen wir auch die sehr bekannte ionische Melodie: „Freu dich sehr o meine Seele" — wie sie in Zürch vierstimmig gesungen wird, hier einrücken, um bemerklich zu machen, welche sonderbare Rolle die Frauenspersonen und Schulkinder bey dem dortigen Kirchengesang spielen, indeß die Tenoristen unter den Mannsleuten die Hauptstimme singen. Es ist die Melodie zum 42sten Psalm: (S. Anh. Nr. 89.)

In solchen Ländern, wo diese Singweise üblich ist, ist es eine sonderbare Eigenthümlichkeit der Schulverfassung, daß mit vieler Anstrengung von Seiten der Lehrer und Schüler (denn die Sache wird von denen, welche die Erfahrung davon

gemacht haben, als sehr beschwerlich beschrieben) die Knaben etwas lernen, nicht nur mit der Erlaubniß, es in der Folge zu vergessen, sondern mit dem ausdrücklichen Gebot es zu thun. Denn als Schulkinder lernen sie von allen Melodien eine von den beiden Stimmen, Discant oder Alt, oder vielleicht beide zugleich; und wenn sie die Schule verlassen haben, und ihre Stimme männlich geworden ist, dürfen sie diese Stimmen nicht mehr singen, sondern müssen aufs neue von allen Melodien entweder den Tenor oder den Baß lernen. Die Mädchen sind besser daran; denn ihnen ist es vergönnt, von dem was sie in der Schule gelernt haben, zeitlebens Gebrauch zu machen.

Sollte in Zürch eine Revision des Kirchengesanges vorgenommen werden, so würde es am zweckmäßigsten seyn, eine Orgel anzuschaffen (denn man singt dort noch ohne Orgel; wenigstens war es noch so vor wenigen Jahren, wie mir geborne Zürcher erzählt haben); einen tüchtigen Organisten anzusetzen (der aber von den Kirchentonarten gute Kenntnisse haben müßte); der Schuljugend bloß die Melodien beyzubringen; und den vierstimmigen Gesang entweder ganz abzuschaffen, oder nur für einen auserlesenen Chor beyzubehalten. Die gebildetern Gemeindeglieder würden alsdann mit Vergnügen wahrnehmen, daß sie einen würdigen, anständigen Kirchengesang besitzen, dessen Abschaffung (die hie und da gewünscht wird) durch nichts vergütet werden könnte, was die heutige Musik zu liefern im Stande ist; wohl verstanden, daß ich unter heutiger Musik dasjenige verstehe, was ein heutiger Musiker, Cantor oder Nichtcantor, von seiner Kunst, vermöge des in der Schule gehabten Unterrichts, wissen kann. Wer mehr nicht, als dieses weiß, kann allenfalls eine gefällige Volksmelodie verfertigen; wenn er aber Kirchen-Melodien zu setzen hätte, so würde er sich bald erschöpft finden; aber alsdann erst, wenn er alle acht Tonarten durchgearbeitet hatte. Bis dahin konnte das, was er lieferte, einen bedeutenden Werth haben; und wenn mehrere zusammen arbeiteten, wie Luther und seine Gehülfen, wie Goudimel und Bourgeois, so konnte in kurzer Zeit eine tüchtige Sammlung erscheinen, die wenigstens ganz gewiß das negative Verdienst hatte, daß vom weltlichen Ton nichts darin enthalten war. Dieses negative Verdienst möchte heut zu Tage unter ähnlichen Umständen schwer zn erwerben seyn. Aber die Stimme der Kirche hat schon lange entschieden, und entscheidet noch fortdauernd, daß die Verdienste der Reformatoren und ihrer Gehülfen in dieser Hinsicht nicht bloß negativ, sondern auch positiv waren. Sie kannten das Wesen der wahren Kirchenmusik, und wußten es in ihre Melodien überzutragen.

Um nun auf die hypomixolydische Tonart zurückzukommen, so läßt sich abermals ein merkwürdiger Umstand wahrnehmen. Wenn die Lutherische Kirche eine

reformirte Melodie, die hypomixolydisch ist, in eine äolische verwandelt hat: so scheint die reformirte Kirche dagegen Repressalien gebraucht zu haben. Denn die lutherische Melodie: „Wer nur den lieben Gott läßt walten —" welche ächt äolisch ist, singt man in Basel (wenigstens dem ersten Theil nach) hypomixolydisch, auf folgende Art: (S. Anh. Nr. 90.)

Wenn uns die plagalische Schwäche dieser reducirten Melodie misfällig ist, weil wir gewohnt sind, sie in ihrer authentischen Stärke zu hören und mitzusingen: so dient sie zugleich mit zum Beweise davon, wie unzweckmäßig überhaupt das ganze Reducirwesen ist, nemlich zum practischen Gebrauch; denn es läßt sich im Grunde keine Melodie angeben, die dadurch wirklich gewonnen hätte. Uebrigens aber wird durch dieses Beyspiel der Unterschied zwischen der äolischen und hypomixolydischen Tonart auf eine anschauliche Weise dargestellt.

Eine eigne Erscheinung ist es, wenn eine dorische Melodie durch die Reduction in eine hypomixolydische verwandelt wird; welches darum eine Seltenheit ist, weil die dorischen Melodien nicht leicht so hoch gesetzt werden, daß eine solche Verwandlung möglich seyn könnte. Zwar scheint beym ersten Anblick nichts Auffallendes dabey zu seyn, weil beide Tonarten einerley Tonleiter haben; denn in beiden ist die große Sexte die herrschende; die Wahrheit aber ist, daß sie dadurch aus einer authentischen Melodie zu einer plagalischen wird. Z. B. nach dem Dresdner Gesangbuch vom Jahr 1656 ist die Melodie: „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod —" ächt dorisch auf folgende Art: (S. Anh. Nr. 91 a.) Daraus ist im Choralbuch der Brüdergemeine (und das Hillerische stimmt im Ganzen damit überein) eine hypomixolydische Melodie geworden, auf folgende Art: (S. Anh. Nr. 91 b.)

Daß Nr. 91. a. authentisch ist, erhellt daraus, daß die Anfangs- und Schluß-Noten abgerechnet, alle Sätze von der Art sind, wie sie füglich auch in einer mixolydischen Melodie vorkommen könnten, d. h. die dorische Tonart zeigt sich hier in ihrer nahen Verwandtschaft mit der mixolydischen, welches einen hohen Grad von Authenticität mit sich führt. Daß Nr. 91. b. nicht authentisch ist, ist daraus deutlich, daß es eine Modification von A moll ist, die nichts von phrygischer Natur an sich hat. Sollte die Melodie so reducirt werden, daß sie authentisch bliebe, so müßte sie nicht in eine hypomixolydische, sondern auf folgende Art in eine äolische verwandelt werden: (S. Anh. Nr. 91 c.)

Wenn man Nr. 91 c. und Nr. 91 a. sehr unähnlich findet, obgleich in beiden die Melodie einerley ist, so erinnere man sich, daß der Unterschied zwischen der dorischen und äolischen Tonart nicht weniger als zwölffach ist (s. Abschnitt XI.)

und selbst in dieser kurzen Melodie wird etwas von diesem Unterschied anschaulich dargestellt. Es ist wahrscheinlich, daß die Alten ihren Schülern solche Verwandlungen zur Uebung aufgaben, damit sie den Unterschied zwischen den Tonarten um so deutlicher auffassen möchten; und es ist sehr möglich, daß die oben angeführten Veränderungen, die mit den Melodien: „Ach Gott und Herr — und „der milde treue Gott — vorgenommen worden sind, nicht eigentliche Folgen des Schlendrians, sondern Ueberreste ehemaliger Schulübungen sind; wiewohl auch diese Verwechselung einem Schlendrian allerdings sehr ähnlich sehen würde. Der Leser wird es vielleicht lehrreich und unterhaltend finden, wenn er für sich Versuche macht, wie die obenangeführten hypomixolydischen Psalmen der reformirten Kirche in äolische Melodien verwandelt werden könnten. Die Zürcher haben keine einzige davon auf diese Art reducirt; welches an sich sehr löblich seyn würde, wenn nur sonst ihr Gesang nicht so viel seltsames an sich hätte.

Um nun obige Melodie noch einmal vorzunehmen, so würde die hypodorische Tonart dem Inhalte des Liedes unangemessen seyn; aber davon abgesehen, konnte immerhin auch diese Aufgabe zur Uebung in der Schule vorkommen, etwa mit folgender Auflösung. (S. Anhang Nr. 91. d.)

Betrachtungen dieser Art gehörten mit zu den verschiedenen Gesichtspuncten, aus welchen die Musik betrachtet werden konnte, wenn wegen neuer Melodien Ueberlegungen anzustellen waren. Es war eine Art von Reduction, welche darauf führte, die Ideen und Aussichten zu erweitern; statt daß das neuere Reducir-Wesen eine natürliche Tendenz hat, den Reichthum der Musik zu verbergen, und nicht nur den alltäglichen Schüler einzuschläfern, sondern auch das Genie selbst in Unthätigkeit zu erhalten. Es ist eine Art von Vandalismus, welcher die erhabenste Kunst entstellt und herabgewürdiget hat; und der vermuthlich blos deswegen ungerügt bleibt, weil er blos die Kirche getroffen, und die weltliche Musik nicht darunter gelitten hat.

Wir haben oben gesehen (s. Abschnitt IX.) daß die dorische Melodie: „Was mein Gott will das g'scheh allzeit" — durch die Reduction in eine äolische verwandelt worden ist. Hätte der Zufall es so verfügt, so hätte daraus auch eine hypomixolidische werden können, auf folgende Art: (S. Anh. Nr. 92.)

Die große Sexte zu Anfang des zweiten Theils hätte hier nichts auffallendes, weil das vorhergehende ganz in demselben Character ist; und daß der Anfang unregelmäßig zu seyn scheint, hat wie wir gesehen haben, bey, dieser Tonart durchaus nichts zu bedeuten.

Hier sind noch ein paar Beispiele aus der Böhmischen Sammlung von Anfängen, die ebenfalls unregelmäßig zu seyn scheinen. (S. Anh. Nr. 93.)

Zum Schluß dieser ersten Abtheilung ist noch anzumerken, daß um die Irrthümer des Waltherischen Systems (in dem bekannten musikal. Lexico) recht handgreiflich zu beweisen, nichts weiter erforderlich ist, als die Thatsache noch beizufügen, daß er folgende mixolydischen Melodien: „Veni creator spiritus“ — „Gott sey gelobt und gebenedeyt“ — Gelobet seyst du Jesu Christ“ — unter die hypomixolydischen zählt.

---

## Zweite Abtheilung.

Bisher haben wir die hypomyxolydische Tonart nur aus einem Gesichtspunkt betrachtet; demjenigen nämlich, welcher zur Zeit der Reformation der herrschende gewesen zu seyn scheint, nämlich in so fern sie der aeolischen Tonart entgegengesetzt werden kann. Dazu war es zweckmässig die Beispiele in A zu geben, welches die Alten nicht thun konnten, weil in ihren Orgeln das Dis fehlte, und folglich die häufigen Ausweichungen in Emoll von ihnen nicht bewerkstelliget werden konnten. Ein anderer Gesichtspunkt, der in frühern Zeiten eben so herrschend war, als jener andre, ist im Grunde von gleicher Merkwürdigkeit, und gehört wesentlich mit zum positiven System der Kirchenmusik. Es ist nämlich die Betrachtung, in wie fern die hypomyxolydische Tonart die plagalische Gefährtin der myxolydischen ist, und folglich zum Abwechseln mit jener gebraucht werden kann; eine Betrachtung, die zur Zeit der Reformation vermuthlich darum vernachlässiget wurde, weil man auf das Abwechseln zwischen zwey Chören gar keine Rücksicht nahm; und es nicht rathsam war, bey Melodien, die eine ganze Kirchfarth zu singen hatte, eine solche Abwechselung Statt finden zu lassen; indem mehr Präcision im Gesang dazu gehört, als von einem großen Haufen erwartet werden kann. Dennoch war sie eine eigenthümliche Schönheit des alten Kirchengesanges, und konnte, wenn sie vom Orgelchor gut unterstützt wurde, von sehr erhabener Wirkung seyn. Sie macht gleichsam den Uebergang aus vom Volks- zum Chorgesang; und wenn das Volk mit einstimmte, so konnte es nur ein solches seyn, das von Natur eine vorzüglich gute musikalische Anlage hat, wie z. B. das Böhmische Volk. Es erhöhet unsre Idee vom Gesang der Böhmischen Brüder, wenn wir uns vorstellen, daß eine ganze Kirchgemeine ein Lied auf folgende Melodie mit völliger Accuratesse gesungen haben wird: (S. Anh. Nr. 94.)

Es zeigt sich hier, wie in so vielen andern Stücken, zwischen der myxolydischen und phrygischen Tonart eine gewisse Aehnlichkeit, und zugleich auch eine Ver-

schiedenheit. Beide lassen gern Dur und Moll mit einander abwechseln; aber die eine, Phrygisch-Dur und Phrygisch-Moll, wovon beides authentisch ist, und die andre myxolydisch und hypomyxolydisch, wovon das eine authentisch und das andre plagalisch ist. Die eine Gattung ist großentheils willkührlich, und kann nach der Einsicht des Organisten bald so bald anders angebracht werden; die andre müßte da, wo sie vorkäme, eine bestimmte Vorschrift haben; die eine hat für den großen Haufen einer Kirchgemeine keine besondern Schwierigkeiten, die andre setzt geübte Sänger voraus; die eine existirt daher noch in unserm Kirchengesang, und die andre ist beynahe daraus verschwunden. Ich sage: beynahe; denn noch existirt sie in einer einzigen Melodie, die aus dem grauesten Alterthum herstammt, nämlich in folgender: (S. Anh. Nr. 95.)

(Diese Melodie ist im Choralbuch der Brüdergemeine die 198ste. Diese Worte finden sich aber nicht im Gesangbuch, sondern es gehört dazu Nr. 1015. S. 405.)

Unter den Schützischen Psalmen sind sieben in der hypomyxolidischen Tonart gesetzt, und zwar sämmtlich in G. Hier sind einige zur Probe: (S. Anh. Nr. 96.)

---

## Beylage zum zwölften Abschnitt.

Da sehr zu wünschen wäre, daß diese liebliche Tonart ihre ehemalige Stelle im Kirchengesang wieder bekommen mögte: so bitte ich um Erlaubniß, aus der Vorzeit noch einige Beispiele beizubringen. Ich gebe sie in G mit Vorzeichnung von b ohne es, weil sie von den Alten in diesem Tone gesungen wurden. Man nehme diese Vorzeichnung wohl in Acht. (S. Anh. Nr. 97.)

Folgende Melodie ist von Joh. Herm. Schein von dem die Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden“ — herrührt, gesetzt worden. (S. Anh. Nr. 98.)

Folgende Melodie aus der Böhmischen Sammlung wird uns zu einigen interessanten Beobachtungen Anlaß geben: (S. Anh. Nr. 99.)

Diese Melodie findet sich im Choralbuch der Brüdergemeine unter der Aufschrift: „Liebet Gott, o lieben Leut“ — in der aeolischen Tonart, und zwar auf folgende Weise. (S. Anh. Nr. 100.)

Man sieht, daß diese Melodie, Zeile vor Zeile eine Nachahmung der Böhmischen ist, und dennoch einen ganz verschiedenen Charakter hat. Daß sie nicht aeolisch ist, leuchtet daraus hervor, daß sie nur so lange moll ist, als sie nicht aus-

weicht (welches der eigenthümliche Charakter dieser Tonart ist); ja sie ist eigentlich ganz Dur, bloß den Anfang und den Schluß abgerechnet, welches, wie wir im vorigen Abschnitt gesehen haben, in der aeolischen Tonart sehr wohl Statt finden kann. Man könnte diese Gattung von Melodien füglich aeolisch-Dur nennen. Diese Abweichung daher vom Original kann nicht als eine Folge des Schlendrians angesehen werden; sondern irgend ein einsichtsvoller Cantor außer Böhmen muß diese Verwandlung absichtlich vorgenommen haben; ich sage: außer Böhmen, denn dort hatte man für dieses Lied folgende eigne Melodie, ebenfalls in der hypomyxolydischen Tonart: (S. Anh. Nr. 101.)

(Beyläufig bitte ich, die zwey mit * bezeichneten Stellen zu bemerken. Es sind lydische Gänge, wie wir sie auch bei der dorischen Tonart beobachtet haben; nur daß dort von der ersten Oktave, und hier von der zweiten die Rede ist.)

Die eben angeführte Melodie führt uns auf diejenige zurück, die im Choralbuche der Brüdergemeine die Aufschrift führt: „Jesu Kreuz, Leiden und Pein" — Hier kann ich nicht umhin zu vermuthen, daß diese Melodie von einer ehemaligen Schulübung herrührt; denn sie scheint eine Verwandlung der eben angeführten hypomyxolydischen Melodie in eine hypojonische zu seyn, die zwar an sich immer recht sehr gut seyn mag, aber doch zu einem Passionsliede nicht sehr passend zu seyn scheint. — Der Leser mag für sich selbst darüber entscheiden. (S. Anh. Nr. 102.)

Wir haben gesehn, daß als die Melodie: „Jesu Kreuz, Leiden und Pein" — für das Lied: „Liebet Gott, o lieben Leut" — in Gebrauch genommen wurde, man es zweckmäßig fand, dieselbe in aeolisch-Dur zu verwandeln. Der Fall läßt sich denken, daß bey einer andern Gelegenheit in Ueberlegung kommen konnte, wie sie in aeolisch-*moll* gegeben werden könnte (d. h. immer mit der Einschränkung, daß sie nur so lange moll bleibe, als sie nicht ausweiche); oder es konnte auch dieses blos in der Schule als eine Aufgabe vorkommen; etwa mit folgender Auflösung. (S. Anh. Nr. 103.)

(Es ist wohl nicht nöthig zu erinnern, daß bey der aeolischen Tonart, wir nicht so wie die Alten (die nicht transponieren konnten) an den Ton a gebunden sind, sondern sehr füglich auch den Ton G gebrauchen können.) Zum Schluß dieses Abschnitts wollen wir noch einige Beyspiele (denn diese sind doch die Hauptsache) sowohl von der phrygischen als myxolydischen Tonart mitnehmen. (S. Anh. Nr. 104.)

(Nun folgen im Anhang unter Nr. 105. die neun mixolydischen und zu pag. 38. gehörigen Psalmen.) Unter den myxolydischen Psalmen der reformirten

Kirche sind diese neun, welche die im vierten Naturgesetz: (doppelter Ursprung der myxolydischen Tonart s. oben, p. 31) beschriebene Vollständigkeit haben.

In Absicht auf die Schlußfälle findet sich zuweilen ein Unterschied zwischen dem Baseler und Zürcher Psalmbuch, und ich folge bald dem einen, bald dem andern; und manchmal keinem von beiden. Den Text entlehne ich von der verbesserten Uebersetzung der Psalmen von J. T. Sprengen.

---

## XIII. Ansichten des gesammten Tonarten-Systems.

Hiermit hätten wir nun alle acht Tonarten der alten Choral-Musik einzeln besehen, und deutlich bemerken können, daß jede von ihnen mehrere Eigenthümlichkeiten hat, die ihr ausschließlich zukommen. Sie machten zusammen ein wohl kombinirtes System aus, das sich auf drey Tonleitern gründet, 1) auf die gewöhnliche Dur-Tonleiter, 2) auf die Moll-Tonleiter mit der kleinen, und 3) auf die Moll-Tonleiter mit der großen Sexte. In jeder von diesen drey Gattungen gibt es Choral-Melodien von der ersten, und dergleichen Melodien von der zweiten Octave. Also liefern diese drey Tonleitern sechs verschiedene Tonarten, davon jedem einen eigenthümlichen Character hat. Die zwey erstgenannten Tonleitern haben Dominanten, die tauglich sind, sich von der Tonica abzusondern, und einen selbstständigen Ton zu bilden. Diese Dominanten-Tonarten (die phrygische und myxolydische) sind nicht nur an sich höchst brauchbar, sondern auch wegen des Einflusses, den sie auf andere Tonarten theils haben, theils nicht haben, sehr merkwürdig. Zusammen sind es also acht Tonarten, welche die gesammte Choral-Musik zur Zeit der Reformation in sich begriffen. Dieses System, als Combination betrachtet, ist von der Temperatur unsrer Orgeln ganz unabhängig; und da wir nach Willkühr transponiren können, so könnten wir ihm nach seinen zweierley Grenzen (von denen in der Folge die Rede seyn wird) eine beliebige Stelle anweisen. Bei den Alten waren die Grenzen unbeweglich, und die Eingeschränktheit der menschlichen Stimme verbietet uns, von der Weise der Alten hierin zu sehr abzuweichen.

Die vier andern Tonarten, die man zu Luthers Zeiten abgeschafft hatte, waren großentheils nur Spielarten, die nicht fruchtbar waren, um als besondere Gattungen aufgeführt zu werden. Z. B. die lydische Tonart hat die Dur-Tonleiter mit der großen Quarte. Aber ein Unterschied zwischen der großen und kleinen Quarte in der Dur-Tonleiter hat nicht solche Folgen, wie der Unterschied zwischen

der

der großen und kleinen Sexte in der Moll-Tonleiter; er hat eigentlich gar keine Folgen; und müßte ganz isolirt betrachtet werden, wenn die Beibehaltung dieser Tonart es nöthig gemacht hätte, ihrer ausführlich zu erwähnen. Bey der Dur-Tonleiter ist der Accent darauf zu legen, daß der Unterschied in den beiden Octaven liegt, ein Unterschied, der in der Moll-Tonleiter von wenigerm Gewicht ist, wie wir sogleich sehen werden. Indessen hatte die lydische Tonart doch auch ihren eignen Character, und es ist fast Schade, daß sie so ganz außer Gebrauch gekommen ist, wie wir in der Folge sehen werden. Die hypoäolische Tonart wird ebenfalls in der Folge einer kurzen Erwähnung verdienen. Die Unzulässigkeit der sogenannten hypophrygischen und hypolydischen Tonarten, um besonders mitgezählt zu werden, ist schon berührt worden. Man hatte also zu Luthers Zeiten im Ganzen Recht, nur acht Tonarten als wesentliche Bestandtheile der Choral-Musik anzunehmen. Von diesen achten ist keine überflüssig, und jede hat ihren besondern Zweck. Daß man sie die alten Tonarten nennt, ist sehr uneigentlich gesprochen. Sie sind das ewig dauernde System der positiven Kirchen-Musik, welches nicht dadurch abgeschafft seyn kann, daß die heutigen Cantoren in der Schule nichts davon gelernt haben; nicht dadurch, daß es hie und da verkehrt behandelt wird. Sie heißen mit vollem Rechte die Kirchen-Tonarten; und die Kirche reclamirt sie als ihr Eigenthum durch die unabläßige Frage: „Woher kommt es, daß in den Choral-Melodien der Alten etwas ist, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?"

Es frägt sich nun insonderheit, wie es bey den Moll-Melodien in Absicht auf die zwei Octaven beschaffen, und ob die eine vor der andern authentisch oder plagalisch sey, wie bey den Dur-Melodien. Irgend ein Naturgesetz vermittelst des Waldhorns auszumitteln, ist hier unmöglich, weil die Moll-Melodien im Waldhorn nicht liegen. In den Dur-Melodien wirkt die Dominante unmittelbar auf die erste Octave, in den Moll-Melodien wirkt sie unmittelbar durch die phrygische und mixolydische Tonarten, und trifft bald die erste, bald die zweite, bald beide Octaven. Alle Melodien in der dorischen und hypodorischen Tonart gehören zur ersten Octave; dennoch ist die eine authentisch und die andere plagalisch, weil auf erstern die mixolydische Tonart wirkt, und auf letztere nicht. Melodien in der äolischen und hypomixolydischen Tonart gehören zur zweiten Octave, oder nehmen auch Antheil an beiden Octaven; erstere steht aber unter einem phrygischen Einfluß, und ist folglich authentisch; letztere ist ohne diesen Einfluß, und ist daher plagalisch.

Der Leser wird jetzt im Stande seyn zu beurtheilen, ob die Alten Unrecht hatten, die Eintheilung der Musik, blos nach Dur und Moll, unbefriedigend zu finden. Sie hatten drey Modificationen von Dur, nemlich ionisch, hypoionisch und

mixolydisch, und fünf Modificationen von Moll, dorisch, hypodorisch, phrygisch, äolisch und hypomixolydisch; jede Modification mit einem eigenthümlichen Character. Jeder Ton (in so fern er nemlich transponirt werden konnte) war nicht blos dur und moll, sondern hatte noch andere Eigenschaften, die ihm alsdann zukommen, so bald seine Beziehung auf andre Töne festgesetzt war. Die vornehmste Beziehung war die der Dominante, sowohl in Dur als in Moll, und bey den Moll-Tonarten die nächstvornehmste die der Sexte, ob sie groß oder klein sey. Nicht alles in Dur war stark, sondern manches schwach; nicht alles in Moll war schwach, sondern manches stark; alles was stark war, hatte ein gemeinschaftliches Princip, den überwiegenden Einfluß der Dominante; alles was schwach war hatte ebenfalls ein gemeinschaftliches Princip, den Mangel an jenem Einfluß; also Stärke und Schwäche konnten eine schickliche, alles umfassende Eintheilung gewähren, eine Eintheilung, die in keinem Stück irgend eine Zweideutigkeit zulassen konnte. Mit einem Worte (man lasse ihnen die Freyheit für die Begriffe, die sie hatten, die Wörter selbst zu bestimmen) alle Choral-Musik, sie mochte Dur oder Moll seyn, war ihnen entweder authentisch oder plagalisch.

Uebrigens da sie fünf Modificationen von Moll, und nur drey von Dur hatten, so könnte man denken, daß in der damaligen Choral-Musik die Quantität von Moll sich zu der von Dur wie 5 zu 3 verhalten habe, und folglich sehr überwiegend gewesen sey. Es ist aber zu merken, daß die ionische und hypoionische Tonarten nur geringe Beimischungen von Moll, und hingegen die dorische, äolische und phrygische Tonarten starke Beimischungen von Dur hatten; so daß also die Quantität von beiden ziemlich gleich vertheilt war; oder, um genauer zu sprechen: da die phrygische Tonart eben so gut Dur als Moll ist; so hatten sie von jeder Gattung vier Modificationen. Bedeutender ist der Umstand, daß die Quantität des Authentischen weit stärker zu seyn scheint, als die des Plagalischen. Doch wurde dieser Unterschied dadurch gemäßiget, daß die mixolydische und phrygische Tonarten ihre authentische Eigenschaft theils ganz, theils zum Theil ablegen konnten.

Die drey Modificationen von Dur gründeten sich ganz allein auf Natur-Gesetze; und es war nur erforderlich, sie wahrzunehmen. Sie existiren alle drey noch in unsern Choralbüchern, in so fern nemlich die mixolydische Tonart noch nicht völlig daraus verbannt ist. Die fünf Modificationen von Moll hatten ihr Daseyn zum Theil willkührlichen Gesetzen zu verdanken; und die Weisheit, welche dieses Resultat herbeyführte, ist nicht zu verkennen. In unsern Choralbüchern sind nur noch Ueberreste davon vorhanden; und das Gleichgewicht, das sie ehemals unter sich behaupteten, ist ganz zerstört worden. Eine Ausnahme hievon macht das Choralbuch

der reformirten Kirche, vorausgesetzt, daß es nach den Grundsätzen der verschiedenen Tonarten richtig gesetzt sey.

Man giebt den alten Choral-Melodien eine gewisse Einförmigkeit Schuld; das kommt aber daher, daß unser Blick auf sie sehr eingeschränkt ist. Es sind nemlich hauptsächlich die Ueberreste der dorischen und phrygischen Tonarten, welche den Eindruck von einem gewissen Vorzug der Alten unterhalten; und die angebliche Einförmigkeit dieser Melodien ist nichts anders, als der sich immer gleich bleibende dorische oder phrygische Character derselben. Wären uns eben so viele Ueberreste aus den mixolydischen, hypomixolydischen und hypodorischen Tonarten überliefert worden, so gäbe es noch drey Gattungen von seyn sollender Einförmigkeit, d. h. der Eindruck von Einförmigkeit müßte ganz und gar verschwinden, und man würde im alten Choral-Gesang die höchste Mannigfaltigkeit gewahr werden. Ein zweckmäßig gesetztes Choralbuch der reformirten Kirche müßte schon allein wegen seiner Mannigfaltigkeit überaus unterhaltend seyn, ungleich unterhaltender als irgend ein Choralbuch der Lutherischen Kirche. Denn jede einzelne Melodie darin gehört zu einer von den acht alten Tonarten, mit Beobachtung aller Regeln und Gesetze, die damals festgesetzet waren, um jede von den acht Tonarten im Character von den übrigen sieben auf das bestimmteste zu unterscheiden. Nicht nur diese Tonarten wechseln auf eine angenehme Weise mit einander ab, sondern auch die Melodien von einer und derselben Tonart haben allemal unter sich eben so viel Mannigfaltigkeit, als eine gleiche Anzahl von Melodien z. B. in D moll, A moll oder C dur in irgend einer neuern Choral-Sammlung; so daß der Vorzug dieser alten reformirten Sammlung in dieser Hinsicht sich zum Vorzug z. B. der Hallischen Sammlung ungefähr wie 8 zu 1 verhält.

Heut zu Tage bekommt die Musik, wenn sie gut ist, ihren Character von der Originalität der Männer, welche sie verfertigen; man weiß ja, was Händelische, Graunische, Hassische, Haydnische, Mozartische Musik besagen will; es gehört ein großes Genie dazu, wenn etwas vorzügliches geleistet werden soll; und was die gewöhnlichen Cantoren betrifft, so haben ihre Arbeiten eigentlich gar keinen Character. Dieses fühlen sie auch selbst, und die meisten unterlassen daher gänzlich das eigne Componiren, und behelfen sich, wenn eine Kirchen-Musik aufzuführen ist, mit Fremden Arbeiten. Die alten Choral-Componisten hingegen erscheinen uns so, als hätten sie keine individuelle Originalität gehabt, und man weiß keinen von dem andern zu unterscheiden. Eine dorische Melodie von Luther hat denselben Character, wie ein dorischer Choral von Goudimel; und wenn von acht Componisten jeder eine Melodie von allen acht Tonarten lieferte, so konnte zwar in Absicht auf die Erfindungsgabe einer vor dem

andern einen Vorzug haben, aber im Ganzen müßte eine große Aehnlichkeit unter ihnen wahrzunehmen seyn. Man findet auch nicht, daß sie sehr bemühet gewesen wären, sich besonders auszuzeichnen; denn wenigstens von Lutherischer Seite können von den allerwenigsten Melodien die Componisten bestimmt angegeben werden.

Es ist noch übrig, von den Grenzen des alten Tonarten-Systems etwas zu bemerken. Wir haben gesehen, daß jede Berührung des Tones E moll vermieden wurde, selbst wenn man ihm ganz nahe war, z. B. in der äolischen Tonart (das E moll in den angeführten hypomixolydischen Melodien ist hier transponirt; ursprünglich ist es D moll). Der Mangel des Dis in den alten Orgeln kann die eine Ursach dieser entschiedenen Grenze gewesen seyn; es scheint aber, daß auch ohne diesen Mangel die Grenze als völlig geschlossen angesehen wurde. Die äolischen Melodien, welche dieser Grenze am nächsten waren, lassen nicht die geringste Neigung blicken, sie zu überschreiten; sie neigen sich alle zur phrygischen Seite hin, und diese ist mit E moll ganz unverträglich. Die andern Tonarten kommen ihm noch weniger nahe. Selbst alsdann, da durch eine Verbesserung der Orgel-Temperatur das Dis gewonnen worden war, scheint man diesen Umstand fürs erste nur benutzt zu haben, um das ganze System einen Ton höher zu transportiren, ohne übrigens seine eigentlichen Grenzen zu erweitern. Was vorher D dorisch war, wurde jetzt E dorisch, und dieses war sehr zweckmäßig, weil viele dorischen Melodien in D zu tief standen. E phrygisch wurde jetzt Fis phrygisch, ebenfalls ein Vortheil für viele Melodien dieser Tonart. Die Gewinnung des Dis mußte nothwendig auch das Ais herbeyführen; nnd nun hatte man den Vortheil, daß jede Melodie von jeder Tonart einen Ton höher gespielt werden konnte. Dieses war keine Veränderung des alten Systems: und daran wurde nicht eher gedacht, oder richtiger gesprochen, man wurde nicht eher dazu hingerissen, bis der Schlagbaum auf der andern Seite weggeschafft worden war. Dieser Schlagbaum war der Ton Es dur. Bis zum Ton B dur konnte die dorische Tonart vermöge einer Ausweichung gelangen; jedoch war dieses eine Seltenheit, wie schon Kirnberger anmerkt, und mir wenigstens ist nicht ein einziges Beyspiel davon vorgekommen. Etwas öfter kam dieser Ton in der hypomixolydischen Tonart vor, jedoch ebenfalls nicht sehr häufig; ganze Melodien wurden niemals in B dur gesetzt. Der nächste Ton nach ihm, Es dur, wurde nie durch irgend eine Ausweichung berührt, obgleich diese Berührung vermöge der Temperatur nicht unmöglich war. Es dur machte also auf der einen Seite dieselbe Grenze aus, die auf der andern E moll vorstellte. Die Verbesserung der Temperatur auf der einen Seite mußte bald eine Veränderung auf der andern bewirken; und nach und nach (denn es scheint doch etwas langsam gegangen zu seyn) wurde die Entdeckung gemacht, daß

alle 12 Dur-Töne und alle 12 Moll-Töne, einer wie der andre, zum willkührlichen Transponiren brauchbar wären. Nun erst konnten Dinge ausgeführt werden, an die man vorher gar nicht gedacht hatte. Der Vortheil war groß, aber ein andrer Vortheil, der eben so groß war, wurde ganz übersehen. Denn es konnten nicht nur einzelne Töne transponirt werden, sondern es konnte auch das gesammte alte System, als Combination betrachtet, willkührlich ab und zu bewegt worden, d. h. es konnte z. B. der Ton Es nicht nur als Es dur und Es moll, sondern auch als Es dorisch, Es hypodorisch, Es phrygisch, Es mixolydisch u. s. w. in Gebrauch kommen. Es konnte zwar nicht jeder Ton zu allen acht Tonarten genommen werden, indem bey einigen tiefere, bey andern höhere Töne erforderlich waren; aber jeder Ton war wenigstens für vier Tonarten brauchbar, und der Ton G sogar für fünf. Er konnte nemlich vorkommen, 1) als G hypoionisch, 2) als C mixolydisch, 3) als G phrygisch, 4) als G äolisch, und 5) als G hypomixolydisch; und alle diese Arten von G sind von einander eben so wesentlich verschieden, als es G dur und G moll nur immer seyn können.

Statt diesen Vortheil zu benutzen, wurde das ganze alte System aus einander gesprengt. Es war eine Revolution, die wie manche politische Revolution viel weiter ging, als nöthig gewesen wäre. Die errungenen Vortheile hätten alle behauptet werden können, wenn auch das ehrwürdige Gebäude, das vorher da stand, Antheil daran genommen hätte; und es läßt sich von dessen Zerstörung schlechterdings kein Zweck denken. Nur die Ursach läßt sich denken; es war nemlich eine Lauigkeit gegen das Choralwesen eingetreten; und dieses war so sehr zur Nebensache geworden, daß es sogar in einen Schlendrian ansarten konnte. Die Zeiten der Reformation waren nicht mehr; und als in der Folge der Liedergeist in Halle wieder aufwachte, wurde das Wesen der alten Choralkunst so wenig wiederhergestellt, daß sich vielmehr eben von Halle aus ein ganz falscher Geschmack verbreitet zu haben scheint, der nur zum Theil wieder verdrängt worden ist, wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden wird.

Was wir bisher betrachtet haben, ist nur eine weitere Ausführung von folgender Aeußerung von Sulzer: „Viele Neuere, die keine andre als unsre Dur- und Moll-Tonarten kennen, oder doch nicht für gültig erkennen wollen, mögen versuchen, ob sie im Stande seyn, eine einzige so vollkommene, ausdrucksvolle und herzangreifende Choral-Melodie in unsern Tonarten zu setzen, als es deren eine Menge in den alten gibt.“ (Allgemeine Theorie der schönen Künste IV. Theil, S. 458.) Nur Schade daß er hier einen Ausdruck braucht, der einem großen und schädlichen Mißverstand unterworfen ist. Er kann nemlich so verstanden werden, und wird wahrscheinlich von vielen so verstanden, als hätten die Alten Tonarten gehabt, die nicht

Dur und nicht Moll wären; statt daß er hätte sagen sollen: „Viele Neuere, die ihre Tonarten nicht anders als nach Dur und Moll einzutheilen wissen u. s. w. oder: die nichts davon wissen, daß es von Dur und Moll mehrere Modificationen giebt, weil die Lehre von der wahren Kirchen-Musik in den Schulen nicht mehr ein Gegenstand des Unterrichts ist, und alle Schüler blos das lernen, was zur weltlichen Musik gehört, und höchstens eine Anweisung bekommen, letztere für die Kirche erträglich zu machen.“ Wenn ein Mann, wie Sulzer, sich fehlerhaft ausdrückt, noch dazu in einer Sache, die ohnedies so sehr mißverstanden wird, so ist es kein Wunder, daß die Täuschung sich aus einem Lehrbuch in das andre fortpflanzt, und das Studium der positiven Kirchen-Musik im ersten Keim erstickt wird. Denn es kann niemand einen Trieb bekommen, eine Sache zu studiren, die gleich zum Anfang eine Absurdität zum Grunde legt.

Wenn wir nun auf die Frage zurückkommen, deren Beantwortung wir versuchen wollten, so wird es wohl kaum nöthig seyn, von der Lage eines heutigen Cantors in Vergleich mit der seiner Amts-Vorfahren mehr zu sagen, als schon angeführt worden ist. Wir haben gesehen, daß er allenthalben zu kurz kommen muß, weil ihm die Ansichten, welche die alten Tonarten gewähren, nicht nur nicht geläufig, sondern noch dazu völlig unbekannt sind. Aber von einem gemeinen Cantor bis zu einem Naumann sind unzählige Abstufungen, und es frägt sich, warum auch von solchen, die sich als gute Componisten bewährt haben, doch nie etwas geliefert wird, das ganz im Ton der alten Choral-Componisten wäre. Ein jeder, der sich vermöge eines höhern Genies vor andern auszeichnet, hat ganz gewiß eine ihm eigenthümliche Combination von Ideen, die er nicht von der Schule her hat, die er andern auch nicht mittheilen kann, und die folglich nicht mit Worten beschreibbar ist. Was seichte Componisten von sich zu rühmen pflegen, besonders die sogenannten Virtuosen, welche blos darum componiren zu können glauben, weil sie ein Instrument fertig spielen können, daß sie ihre Kunst nicht aus Büchern gelernt haben, — das ist von den musterhaften Componisten, von denen hier die Rede ist, buchstäblich wahr, ohne daß sie sich dessen rühmen; denn sie kennen die Regeln sehr wohl, machen aber davon einen ihnen eigenthümlichen Gebrauch. Dieses ist ein Beweis von dem unermeßlichen Reichthum der Musik; denn so viele originelle Köpfe es auch gegeben haben mag, so sind deren in der Zukunft gewiß noch eben so viele zu erwarten; und jene Combinationen, die einem jeden vorzüglichen Componisten seinen eigenthümlichen Character geben, sind noch lange nicht erschöpft. Nun existirt, außer jenen Combinationen, die ein jeder für sich hat, ohne sie mittheilen zu können, eine gewisse wohl ausgedachte Combination, die ein Gegenstand des Unterrichts seyn konnte, die es ehemals war, die es aber

gegenwärtig nicht ist, und die ein jeder mit der ihm eigenthümlichen sehr wohl verbinden könnte. Diese ist das System der sogenannten alten Tonarten. Sie hat sich bewährt; denn die Früchte davon sind da, und werden von der Kirche noch immer genossen. Nicht nur würden die vorzüglichern Componisten darin eine Quelle finden, die ihre Erfindungsgabe ergiebiger machen müßte; sondern auch diejenigen, die vermöge ihres eingeschränkten Genies dazu verurtheilt sind, bloße Nachahmer zu seyn, würden hier etwas erlangen, das ihnen ein gewisses Gepräge von Originalität geben könnte. Man stelle sich zwey Componisten vor, an Genie und Erfindungsgabe so ungleich, daß sie sich gegen einander wie 8 zu 1 verhalten. Man lasse den minderfähigen durch anhaltenden Fleiß sich die alten Tonarten so bekannt machen, daß alle Verhältnisse die dazu gehören, ihm völlig geläufig werden, nemlich so geläufig, daß sie sich ihm ohne Verwirrung darstellen; indeß der andre durch die Kraft seines Genies sich eine ihm eigenthümliche Combination von Ideen und Verhältnissen erwirbt, die er ebenfalls mit Klarheit für sich denkt, wenn er sie gleich andern nicht mittheilen kann; und nun lasse man beide arbeiten. Ihr Verhältniß gegen einander wird jetzt nicht mehr wie 8 zu 1 seyn, sondern vielleicht gar wie 1 zu 1. Man lasse sie für die Kirche arbeiten, so könnte es geschehen, daß ihr Verhältniß sogar wie 1 zu 8 angenommen werden müßte. Denn der eine hat keine Gewißheit, daß er den ächten kirchlichen Ton treffen werde; dem andern kann dieser Ton nicht fehlgehen. Es ist überhaupt dem Kirchendienst eigen, daß derselbe nicht ausgezeichnete Fähigkeiten voraussetzt. Von einem Prediger wird nicht verlangt, daß er von Natur ein Redner seyn müsse; mann ist zufrieden wenn er im Stande ist, die verschiedenen Religionswahrheiten richtig und deutlich vorzutragen, und dazu kann (die Sache blos menschlich betrachtet) ein jeder durch academischen Fleiß gelangen. Von einem Cantor wird ebenfalls nicht verlangt, daß er ein Haydn oder Mozart seyn müsse, aber das Wesen der Kirchen-Musik sollte ihm bekannt seyn, und dazu könnte er bey den gemeinsten Fähigkeiten gelangen, wenn er sich die alten Tonarten geläufig machte. Daß mancher ohne sie ein wackerer Organist ist, beweiset nichts. Mit ihnen müßte er ein noch besserer Organist seyn. Denn so reichlich auch, vermöge der ihm eigenthümlichen Combination, seine Erfindungsgabe fließen mag, so müßte sie noch reichlicher fließen, wenn er jene Combination noch dazu inne hätte; und was die Hauptsache ist, sein Orgelspiel beym Gottesdienst würde einen durchaus kirchlichen Character haben, ohne Beymischungen von andrer Art, die zwar von Kunstgeschicklichkeit zeugen können, die sich aber für die Kirche nicht schicken. Vogler macht kein Geheimniß daraus, daß er seine Vorzüge im Orgelspiel hauptsächlich den alten Tonarten zu verdanken habe, und Sebastian Bach wird

sie ebenfalls trefflich benutzt haben. Der gemeinste Organist würde durch sie ein Mittel haben, sich empor zu heben; und käme er in den Fall, ein Stück setzen zu müssen, so könnte er nicht in Verlegenheit kommen, wie er es etwa anzugreifen hätte. Ueberhaupt würde es alsdann gewöhnlicher seyn, statt der Figural-Musik, irgend einen biblischen Text oder auch einige poesirte Strophen auf eine choralmäßige Art vom Orgelchor executiren zu lassen; und die Kirche würde wahrnehmen, daß sie den ihr eigenthümlichen Gesang noch immer besitzt. In der Periode, die wir hier betrachten, mag so etwas häufig vorgekommen seyn, obgleich nur wenig davon auf die Nachwelt gekommen ist; denn nicht alles, was in einer Dorfkirche vorgehet, gehört für die Nachwelt. Im Dresdner Gesangbuch vom Jahr 1656 hat das Lied: Gott schuf Adam aus Staub und Erd — die Ueberschrift Matthesii requiem. Matthesius, ein Zeitgenosse von Luther, war Prediger zu Joachimsthal in Böhmen, und es ist deutlich, daß dieses Lied zu seinem Begräbniß verfertiget, und wie es damals gewöhnlich war, mit einer eignen Melodie versehen wurde. Der dortige Cantor Nicolaus Herrmann, ein berühmter Choral-Componist (von dem unter andern die Melodie: Lobt Gott ihr Christen allzugleich —, herstammt) lebte damals nicht mehr; aber sein Nachfolger, der vielleicht sein Schüler war, war der Sache auch gewachsen. Er wählte dazu die hypodorische Tonart auf folgende Weise: (s. No. m † 1.)

Man bemerke, wie dieser gemeine Cantor einer geringen Stadt (man weiß seinen Namen nicht) einen vollkommen kirchlichen Choral zu setzen wußte. Er wählte diejenige Tonart, die dazu geeignet war, traurige Empfindungen auszudrücken; er beobachtete das doppelte Gesetz, das dieser Tonart vorgeschrieben war, nemlich die Quinte zu vermeiden, und die Quarte zu suchen, und seine übrige Kenntniß vom Kirchenton gab ihm an die Hand, der Melodie nur einen halben Schluß zu geben, welches bekanntlich nur in der Kirche von guter Wirkung ist. Händels Kirchenchöre haben gewöhnlich auch nur einen halben Schluß. Johann Herrman Schein in Leipzig, einer von den drei großen S. S. S. hatte eine geliebte Tochter, Susanna Sidonia, zu begraben. Er selbst dichtete ein Lied dazu, und versahe es mit einer eigenen Melodie. Sie durfte nicht von der traurigen Gattung seyn; denn das Lied war so gedichtet, als wäre es ein Zuruf von der Seligen aus den Wohnungen der vollendeten Gerechten. Er wählte also dazu die äolische Tonart, gab ihr aber manche sehr ungewöhnliche Wendung, und einen gleichsam überirdischen Character. (s. No. m † 2.)

Johann Wilhelm, Herzog zu Sachsen-Weimar, dichtete selbst auf sein nahes Ende ein Lied: Ich weiß daß mein Erlöser lebet — (nicht das bekannte Kirchenlied, das so anfängt), und ließ eine eigne Melodie dazu fertigen, vermuthlich vom Hof-Archivar Christian Neumark, von dem die Melodie herrührt: Wer nur den lieben

Gott läßt walten. — Er wählte dazu die phrygische Tonart. Ohne Zweifel wurde das Lied mit dieser Melodie beim Begräbniß des Herzogs gesungen. (s. No. m † 3.)

Es scheint überhaupt gewöhnlich gewesen zu seyn, im Namen der Verstorbenen ein Lied zu dichten, und beym Begräbniß singen zu lassen. Hier sind noch vier Beispiele iu vier verschiedenen Tonarten bey Veranlassung, die jetzt unbekannt sind (s. von m † 4 bis m † 7.)

Diese Art von Kirchen-Musik war allenthalben leicht auszuführen, und wird nicht nur ben Begräbnissen, sondern auch bey andern Gelegenheiten gewöhnlich gewesen seyn. Sie könnte es noch seyn, und würde die kirchliche Andacht sehr beleben, wenn die jetzigen Cantoren, eben so wie die ehemaligen, hinlängliche Kenntnisse von deu Tonarten hätten. Es werden noch oft bey besondern Gelegenheiten geistliche Lieder gedichtet, die man gedruckt zu lesen bekommt; aber nie hört man, daß kirchliche Melodien dazu gesetzt würden. Im Grunde haben die meisten jetzigen Cantoren die Idee, daß der Vorrath zu kirchlichen Melodien schon erschöpft sey, nnd wenigstens bey sich werden sie kein Vermögen gewahr, etwas zu liefern, das völlig neu wäre. Sie würden diese Idee nicht haben, so wenig wie alle ihre Vorfahren hatten, wenn sie mit den Tonarten eine vertraute Bekanntschaft hätten. Sie würden inne werden, daß der Brunnen unerschöpflich ist, und eben dieses würde sie oft reizen, daraus zu schöpfen. Eine Sammlung von Gelegenheits-Melodien der ehemaligen Cantoren, wenn sie jetzt zu bewerkstelligen wäre, müßte schon deswegen interessant seyn, weil sie die Unerschöpflichkeit des Choral-Vorraths darthun würde. Die individuelle Ideen-Combination eines Haydn ist ohne Zweifel von einem überaus weiten Umfang, und man hat nicht gefunden, daß er sie erschöpft hätte; aber die Combination, die aus den alten Tonarten zusammengesetzt ist, und die ein jeder, wer nur will, sich eigen machen kann (wohl verstanden, nicht alle im gleichen Grade, denn auch hier wird ein großes Genie mehr leisten, als ein kleines) ist wahrscheinlich noch viel richtiger; denn sie gründet sich auf einige Naturgesetze, welche aber der Religion geweihet sind, und zur weltlichen Musik nicht angewendet werden können. Um so mehr ist es Schade, daß die Kirchen-Musik, wie sie von den heutigen Cantoren geliefert werden kann, nur eine übertünchte Welt-Musik ist; denn sie bekommen in der Jugend keinen andern Unterricht; eben darum, weil keine Amalgamation beider Gattungen Statt findet, und nur die eine Gattung in den Schulen gelehrt wird. Einem künftigen Organisten wird von der Natur seines Instruments genug gesagt, z. B. in wie fern es anders behandelt werden müsse, als im Fortepiano; wenn er aber seinen Lehrer fragt, (ich spreche aus eigner Erfahrung von meiner Jugend her) warum die Melodie: Veni creator — in G dur anfängt und in C dur schließt, so bekömmt er leicht die Ant-

wort: „es sey dieses eine Unregelmäßigkeit, die nur bey den Alten angetroffen werde, und die heut zu Tage nicht mehr vorkomme.“ Muß er sich damit abweisen lassen, so mag er sich vergeblich darüber den Kopf zerbrechen, wie es zugehe, daß eine Melodie fehlerhaft, und dennoch eben wegen dieses Fehlers schön seyn könne; und warum gerade diese fehlerhafte Melodie ein wesentlicher Bestandtheil der feyerlichsten Liturgie ist (dieses ist in der Brüdergemeine so sehr der Fall, daß diese Melodie nicht leicht anders gebraucht wird, als wenn der Gesang recht feyerlich seyn soll). Jedoch auch diese einzelne Veranlassung, von dem Geiste der ächten Kirchen-Musik etwas aufzufassen, ist demjenigen Schüler entzogen, der jene Melodie aus Hillers Choralbuch spielen lernt. Wäre das Vorhaben gelungen, die Schützischen Psalmen-Melodien einzuführen, so würde der Schüler auf so viele angebliche Unregelmäßigkeiten stoßen, daß ihm jene Antwort immer unbefriedigender werden müßte; oder vielmehr, es würde Lehrern und Schülern geläufig seyn, zwischen Kirchen- und Welt-Musik einen Unterschied zu machen, und einzusehen, daß beide Gattungen nicht einerley Gesetzen unterworfen sind. Es sind von Schütz schon einige seyn sollende Unregelmäßigkeiten angeführt worden; wir wollen noch etliche beleuchten, wobey man sich erinnern wird, daß er ein vollkommen unterrichteter Capellmeister war, der seine Kunst von einem der berühmtesten Meister in Italien gelernt hat, und der von seinen Zeitgenossen als ein Meister verehrt wurde. Folgende hypodorische Melodie fängt nicht nur in Dur an, sondern bleibt Dur bis auf die zwey letzten Zeilen. (s. No. m † 8.)

Folgende hypodorische Melodie fängt ebenfalls in Dur an, wiewohl sie bald einlenkt, und die eigentliche Tonart ankündiget. (s. No. m † 9.)

Folgende hypodorische Melodie fängt gleich mit der Ausweichung an, die der Tonart eigenthümlich ist, nemlich mit der Ausweichung in die Quarte. No. m † 10.

Folgende dorische Melodie fängt in Dur an: (s. No. m † 11.)

Wenn wir von Kindheit auf gewohnt wären, diese angeblichen Unregelmäßigkeiten (deren jedoch verhältnißmäßig immer nur wenige sind, und nur wenige seyn dürfen) zu hören, und mit zu singen, so würden sie uns eben so wenig anstößig seyn, als z. B. es uns anstößig ist, daß die Melodie: Herr Gott dich loben wir — in E moll anfängt, und in E phrygisch (Dur oder Moll) schließt, und daß die zwei Melodien: O du Gottes Lamm — und Veni creator spiritus — einen Schluß haben, der eben so wenig dem Anfang gemäß zu seyn scheint. Und so wie jene drey Melodien uns nicht nur nicht anstößig sind, sondern auch den Eindruck von kirchlicher Feyerlichkeit in einem hohen Grade erwecken und unterhalten, so müßte dieser Eindruck noch mehr verstärkt werden, wenn unser Vorrath noch mehrere Melodien von demselben Character enthielte.

Kirnberger beruft sich unter andern auf Händels Kirchenstücke, um auf die Vorzüge aufmerksam zu machen, die eine gründliche Kenntniß der alten Tonarten gewährt. Händel war kein Schriftsteller, und seine Ansicht von irgend einer Theorie kann man nur aus seinen practischen Werken abnehmen. Viele Stellen seiner Composition beweisen allerdings eine solche Kenntniß; es sey nun, daß er sich absichtlich darauf legte, oder durch seine besondre Lage veranlaßt wurde, vermöge seines hohen Genies auch ohne eigentliches Studium den Geist der alten Tonarten aufzufassen. Er hatte nemlich für den Cathedral-Gottesdienst der bischöflichen Kirche zu componiren, und bey diesem wird sehr viel aus dem grauesten Alterthum sorgfältig beybehalten, unter andern auch die alte Art des Kirchengesangs. Nach diesem Geschmack mußte er sich richten, welches ihm nicht schwer seyn konnte, da die Erhabenheiten, die er in diesem Gesang wahrnahm, mit den Ideen seines Geistes vollkommen harmonirten. Die halben Schlüsse, die er seinen Chören zu geben pflegte, sind diesem Geschmacke gemäß.

Kirnberger beruft sich auch auf die Composition des kaiserlichen Capellmeisters Fux, der auch ein Schriftsteller war; und daß er hiezu Grund hatte, ersieht man aus einem neuern Schriftsteller, welcher sagt: „Fux, der gründliche brave Lehrer, ist noch immer ein schätzbarer Autor classicus, hat aber noch vieles von den alten Tonarten, das jetzo ganz und gar ohne Nutzen ist.“ Wenn man sich nach dem Beweise dieses Machtspruches umsieht, so findet man ihn in einem andern Machtspruch, auf folgende Art: „In den ältern Zeiten hatten die Tonarten die und die Benennung (sie werden hier genannt). Die Verehrer des Alterthums machen auch noch großen Lerm davon. Allein sie finden bey der heutigen Musik gar nicht mehr Statt, und man hat nur zwey, nemlich Dur und Moll.“

Unter diejenigen, die nicht so wohl großen Lerm von den alten Tonarten gemacht, als vielmehr dieselben zweckmäßig benutzt haben, zählt Kirnberger noch folgende: Prenestini, Leonardo Leo, Lotti, Franc. Gasparini, Frescobaldi, Battiferi, Joh. Seb. Bach, Frohberger, Zelenka, und setzt ein u. s. w. hinzu. Diesen Männern gegen über ist jener Schriftsteller, der über Fux so absprechend urtheilen konnte, ein sehr kleines Lichtlein, dessen Compositionen längst vergessen sind. Uebrigens sieht man hier abermals die ganz schiefe Vorstellung, die man sich von den alten Tonarten macht, als müßten sie dem Dur und Moll entgegen gesetzt werden. Einer schreibt sie dem andern ohne weitere Untersuchung nach, der Schüler findet keine Ursach zum Argwohn, daß man ihn täuscht, und so bleibt ihm ein Theil der musikalischen Theorie verborgen, der ihm in keinem Fall schaden, und in vielen Fällen höchst nützlich seyn könnte. Eben so verachtet mancher die Lehre vom doppelten Contrapunkt, ob es gleich

gewiß ist, daß die Erfindungsgabe durch sie eine sehr gute Unterstützung hat, und es niemanden gereuen kann, der sie gründlich studirt hat. Blos allein von dieser Seite genommen hat auch das Studium der alten Tonarten seinen unbezweifelten Nutzen, und hat dabey den großen Vorzug, daß nicht viel Tiefsinn dazu erforderlich ist, und es von den gemeinsten Fähigkeiten begriffen werden kann; wobey jedoch so viel Fleiß anzuwenden ist, daß das System ohne Verwirrung der einzelnen Theile der Seele ganz gegenwärtig sey; ohngefähr so, wie einem jeden, der den General-Baß gründlich gefaßt hat, dessen System der Seele auch gegenwärtig ist, und in vorkommenden Fällen mit Leichtigkeit benutzt werden kann. Es würde dadurch den jetzigen Cantoren möglich werden eben das zu leisten, was ihre Amtsvorfahren geleistet haben. Die Frage würde aufhören, deren Beantwortung der Gegenstand gegenwärtiger Aufsätze ist, und die Kirche würde oft den ihr eigenthümlichen Gesang zu hören bekommen. Zwar sind die Zeiten vorbey, da man bey ganzen Kirchfahrten neue Melodien einführen konnte; aber zu Gelegenheits-Melodien, entweder vierstimmig vom Chor, oder einstimmig von sämmtlichen Schulkindern abzusingen, fänden sich Veranlassungen genug. So etwas würde auch mehr die Erbauung befördern, als eine Figural-Musik; und wollte man gleichwohl letztere nicht entbehren, so könnte man beide Gattungen gegen einander abwechseln lassen. Es müßte eine angenehme Sensation machen, wenn etwa nach einer gewöhnlichen Arie von sämmtlichen Schulkindern ein neuer Choral, ganz im Geiste der alten Choralkunst, angestimmt würde, wobey von den Kindern nicht mehr zu fordern wäre, als daß sie denselben im Einklang sängen; für die Harmonie hätte der Orgelton zu sorgen. Einer versammelten Kirchengemeine würde dieses vielleicht mehr Vergnügen machen, als alle übrige Musik; es würde allgemeines Interesse erwecken; und da unter den Erwachsenen immer einige sind, die sich ohne viele Anstrengung mit anschließen können, so würde ein solcher Gesang nur um so schöner und feyerlicher werden. Man spricht von Verbesserung der Liturgie, aber jede vorgeschriebene Agende, und wäre sie noch so zweckmäßig, führt den Nachtheil bey sich, daß sie in ein geistloses Maschinenwesen ausarten kann. Diesem Nachtheil könnte die Choralkunst entgegen wirken, und zwar hätte man hierin völlig freye Hand, weil die Agende in Absicht auf die Kirchenmusik vom Orgelchor nichts vorschreibt. Eben darum, weil das Choralwesen eigentlich Volkssache ist, könnte der Zweck hiedurch am besten erreicht werden, weil bey Anhörung eines Chorals die Empfindung leicht rege wird, als könnte und sollte man mitsingen; diese Empfindung auch leicht in Thätigkeit übergehet, wenn die Melodie etlichemal hinter einander wiederholt wird. Viele Prediger spielen das Clavier zu ihrer Erholung; sie und ihre Cantoren haben die Schuljugend zu ihrer völligen Disposition; und es könnte so manche Aus-

schweifnng verhütet werden, wenn dieser Trieb auf eine Art begünstiget würde, indem sie als intregirender Theil der Kirchen-Musik hervorträte. Ohne Zweifel benutzten die Cantoren der Vorzeit die Schuljugend, es sey daß überhaupt neue Melodien in der Kirchfahrt einzuführen waren, oder daß Gelegenheits-Melodien vorkamen. Daß eine solche Betriebsamkeit in der Folge ins Stocken gerieth, ist unter andern leicht aus den Verwilderungen des dreißigjährigen Krieges zu erklären. Da die Aufnahme oder Abnahme der Choralkunst im eigentlichen Verstand eine Volkssache ist, so müssen die beynahe unaufhörlichen Kriege des siebzehnten Jahrhunderts, die so viele Menschen aufrieben, und sonderlich auch die Kirchen und deren Diener beängstigten, dieser Kunst sehr nachtheilig gewesen seyn. Dieser Umstand ist ohne Zweifel eine Ursach des Verfalls, den die Kunst erlitten hat, wiewol auch andre dazu kamen. Die Volksstimme hat sich zwar in der Folge zweimal zum Besten der Choralkunst mächtig erhoben, und zwar mit bedeutendem Erfolg, einmal durch die Hallischen oder pietistischen Bewegungen, und das zweitemal durch die Brüdergemeine. Aber die Umstände waren so, daß weder auf die eine noch auf die andre Art die alte Choralkunst wiederhergestellt wurde. Es entstanden dadurch zwey neue Gattungen des Choral-Gesanges; bey der einen hatte offenbar ein falscher Geschmack die Oberhand genommen; die andre, die gewissermaßen eine Tochter der ersten war, mußte sich gleichsam passiv verhalten, und zeichnete sich mehr durch Wiederherstellung des alten Choralgesanges aus. Doch bekam sie durch die Emigranten aus Mähren und Böhmen einige köstliche Ueberreste aus der alten Böhmischen Sammlung, die noch mit Vergnügen gesungen werden, z. B. die Melodie: Gott woll'n wir loben — O wie lieblich — die in der Lutherischen Kirche ganz unbekannt sind. Die eine ist mixolydisch und die andre phrygisch-Dur. Sie sind schon oben mitgetheilt worden.

---

## XIV. Beleuchtung einiger Sätze von Rousseau und Kirnberger.

Dem Leser wird es jetzt nicht zuwider seyn, wenn wir Rousseau's Ansichten von den Kirchentonarten etwas genauer beleuchten. Dieser Artikel nimmt bey ihm nicht ganz vier Octavseiten ein. In einem so kleinen Umfang war es nicht möglich, eine so reichhaltige Materie, deren Wichtigkeit er selbst sehr wohl erkannte, vollständig abzuhandeln; und bey einer solchen Kürze, die nur Resultate zu geben verstattete, hätte man erwarten sollen, daß diese Resultate im höchsten Grade reif und vollwichtig seyn müßten. Aber erstlich wird nichts durch Beyspiele erläutert, worauf doch alles ankommt, wenn eine so sehr bestrittene Sache in das rechte Licht gesetzt

werden soll; noch dazu eine Sache, die ihrer Natur nach nicht veralten kann, indem der Choralgesang Bedürfniß bleibt, so lange die Kirche existiren wird. Wegen dieses Mangels an Beyspielen wird wahrscheinlich von den meisten Lesern jener Artikel ganz übergangen, weil sie nichts finden, das ihre Aufmerksamkeit irgend fesseln könnte.

Zweitens sind von seinen acht Definitionen sieben nur halb wahr, und die achte offenbar falsch. Da er die griechischen Benennungen vermeidet, so nennt er die erste Tonart (die dorische) schlechtweg D moll, ohne der dazu gehörigen großen Sexte zu gedenken. Die zweite nennt er G moll, ebenfalls ohne Erwähnung der großen Sexte; denn ohne Zweifel meint er damit die hypomixolydische Tonart. Die dritte heißt bey ihm A moll oder auch G moll; er meint die äolische Tonart; aber die Bestimmung der kleinen Sexte ist übergangen. Auch wird nirgends des Unterschieds zwischen den beiden Octaven gedacht. Die vierte nennt er A moll, mit einem Schluß in der Dominante; offenbar die phrygische Tonart; aber C dur mit einem Schluß in der Mediante, die zweite Hälfte der Definition, die eben so nothwendig ist, als die erste, ist weggelassen. Die fünfte nennt er C oder D dur, die sechste F dur (die ionische und hypoionische), aber ebenfalls ohne Erwähnung der beiden Octaven, wodurch sie sich von einander unterscheiden. Um die halbwahren Definitionen zusammen zu nehmen, nennt er die achte G dur, welches zugleich C dur hören lasse; offenbar die mixolydische Tonart, aber nur halb beschrieben; er hätte sie nennen sollen G dur, welches zugleich C dnr und D moll hören lasse; denn die Tendenz zu beiden ist einerley stark, vermöge des doppelten Ursprungs dieser Tonart. Weder bey der phrygischen noch bey der mixolydischen Tonart hatte er diesen doppelten Ursprung wahrgenommen, obgleich eben daraus ihre Haupteigenschaften herzuleiten sind. Dieses wären nun die sieben halbwahren Definitionen; die falsche betrifft die siebente Tonart; er nennt sie D dur; aber so hatte er auch die fünfte genannt; und außerdem kommt in den alten Sammlungen nicht eine einzige Melodie in D dur vor, und konnte auch darin nicht vorkommen, weil es für die alten Orgeln unmöglich war, in H moll und E moll auszuweichen, wodurch der Ton D dur völlig unbrauchbar wurde. Da also diese Tonart gänzlich wegfällt, so hat er von den achten nur sieben beschrieben; und es fehlt gerade diejenige, die er übergehen mußte, wenn er den Unterschied zwischen der großen und kleinen Sexte in der Kirchen-Musik nicht wahrgenommen hatte, nemlich D moll mit der kleinen Sexte, d. h. die hypodorische Tonart. Er hatte nemlich D moll schon angeführt, und zwar als die erste Tonart; daß es aber davon zweierley Modificationen gebe, mit einem höchst merkwürdigen Unterschied im Character, hatte er nicht bemerkt. Schlägt man seinen Artikel Sixte nach, so findet

man ihn beinahe so stark, als seine ganze Abhandlung von den Kirchentonarten; aber alles bezieht sich nur auf die musicalische Grammatik, nicht auf den musicalischen Stil, oder genauer gesprochen, nicht auf denjenigen Dialect der musicalischen Sprache, welcher der Kirche eigenthümlich ist. Zu diesem Dialect gehört ganz vorzüglich der Gebrauch der großen Sexte, und zwar so, daß in Melodien von der ersten Octave der Gebrauch anders ist, als in Melodien von der zweiten Octave; eben so wie auch die kleine Sexte ganz anders in der zweiten als in der ersten Octave wirksam ist. In dieser verschiedenen Wirkung liegt der Grund zu dem so scharf gezeichneten Unterschied zwischen den vier Tonarten dorisch, hypodorisch, äolisch und hypomixolydisch; und obgleich auch die phrygische und mixolydische Tonarten, theils durch ihre Mitwirkung, theils ausdrücklich durch ihre Nichtmitwirkung auf jene 4 andere Tonarten großen Einfluß haben, so geschiehet es doch vermittelst der Sexte, indem bey den mixolydischen Bewegungen die große, und bey den phrygischen die kleine geschäftig ist. Von dieser Allgewalt der Sexte, in Bezug auf die Kirchen-Musik, die Kirnbergern keinesweges entgangen war, hatte Rousseau nichts wahrgenommen; und noch weniger hatte er die willkührlichen Gesetze bemerkt, durch welche die der Kirchen-Musik eigenthümlichen Natur-Gesetze in zweckmäßiger Ordnung erhalten wurden, ob er gleich sonst von willkührlichen Gesetzen genug vorträgt, z. B. bey der Tanz-Musik, und bey dem was bey der Oper, theils in Frankreich, theils in Italien zu seiner Zeit Herkommens war. Ueberhaupt machen Rousseau's Kirchentonarten kein combinirtes System aus; es sind isolirte Töne, die keine Beziehung auf einander haben; gleichsam eine Auswahl aus unsern 24 Tonarten; aber ohne daß sichtbar würde, worauf sich diese Auswahl gründen möchte. In der alten Musik machten diese Töne keine Auswahl aus, sondern man blieb bey ihnen aus Noth, weil man keine andre hatte. Die ionische Melodie: Vom Himmel hoch da komm ich her — ist einerley ionisch, man mag sie in C, Des, D, Es oder E spielen; und wenn diese fünf Töne im Character verschieden sind, so sind es nur fünferley Schattirungen von einer und derselben ionischen Tonart. Das Wesen dieser Tonart besteht in ihrer innern Organisation, und wenn die alten Orgeln in der Temperatur anders beschaffen waren, als die jetzigen, so folgt daraus mehr nicht, als daß die ionische Tonart damals nur eine Schattirung hatte, statt daß sie jetzt deren mehrere hat. Dieses gilt von allen Tonarten, und hierin besteht der eigentliche Vorzug der neuern Zeit vor der alten; aber dieser Vortheil, der unsrer jetzigen Kirchen-Musik einen weit größern Schwung geben könnte, als sie je in alten Zeiten haben konnte, geht völlig verloren, wenn die Tonarten vernachlässiget werden. Selbst Rousseau sagt, daß statt unsre Musik in sie hinüberzutragen, wir besser thun

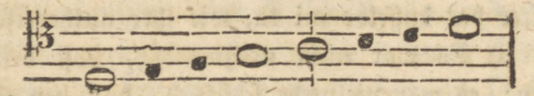
würden, unsre Musik durch sie vollkommener zu machen, wohl verstanden, die Kirchen-Musik; denn es ist nicht abzusehen, wie sie der weltlichen Musik irgend zu Statten kommen könnten, oder von ihr auch nur gelitten werden würden. Eine Oper, aus Kirchentonarten zusammengesetzt, würde bald ausgezischt werden; ausgenommen vielleicht, wenn man darin eine Carricatur von der Kirchen-Musik anbringen wollte, welches aber, so viel ich weiß, noch keinem eingefallen ist. Da die Erfahrung lehrt, daß nichts so heilig ist, das nicht auf dem Theater lächerlich gemacht worden wäre, so ist es vielleicht ein glücklicher Umstand, daß unsre Theater-Componisten für gewöhnlich von den Kirchentonarten nichts wissen; denn der Fall ist doch denkbar, daß daraus eine Musik zusammengesetzt werden könnte, die ohne ästhetisch schlecht zu seyn, doch sehr komisch seyn könnte. Die Aufgabe wäre nicht leicht, aber ein Mann von Genie müßte sie lösen können, und übrigens bleibt es ein überaus merkwürdiger Umstand, daß sie bis jetzt ungelöset geblieben ist. Vielleicht war es die Furcht vor einer solchen Entheiligung der Kunst, welche die Alten vermochte, den Lehrvortrag von den Kirchentonarten in Dunkel einzuhüllen. Nicht nur erscheint die ganze Lehre von dem sogenannten *mi fa* in einem sehr wenig versprechenden Lichte, sondern auch, was die Hauptsache ist, die Lehre vom Authentischen und Plagalischen ist so sonderbar behandelt worden, daß (um von Walther nichts zu sagen) sogar Kirnberger und Rousseau nicht mit einander einig sind, was sie eigentlich habe besagen sollen. Es ist Zeit, daß wir diese Dunkelheit etwas näher betrachten; um so mehr da ich Rechenschaft davon schuldig bin, warum ich es wage, in Meinungen von solchen Männern abzuweichen, und auch den Einwürfen begegnen muß, die mir vermöge der Autorität dieser Männer gemacht werden könnten.

In folgender Tabelle sieht man in A sämmtliche authentische und plagalische Tonleitern (und zwar von allen zwölf Kirchentonarten) wie sie Kirnberger liefert; und in B dieselben Tonleiter, wie sie aus der Böhmischen Sammlung hervorgehen. Die schwarzen Noten bezeichnen das mi fa; man wird wahrnehmen, daß hierin beide Tabellen übereinstimmen; und nur darin weichen sie von einander ab, daß in B die plagalischen Tonleitern transponirt erscheinen. In A sind die Schlüssel beibehalten, wie sie Kirnberger angibt; in B habe ich durchgängig den Discant-Schlüssel genommen, weil hiebey doch nur an den Choralgesang zu denken ist. (s. Nr. m † 12.)
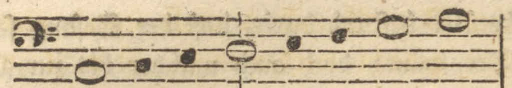
In der Erklärung nun, die Kirnberger von dem Gebrauch des Authentischen und Plagalischen gibt, vermißt man ganz die ihm sonst eigne Deutlichkeit, und die Stelle ist so unverständlich, daß ich sie ganz hersetzen muß, weil sie keines Auszugs fähig ist.

„Die

„Die authentische Art bestund darin, daß der Gesang seinen Umfang von der Tonica bis auf die Dominante, doch auch nachher bis zur Octave nahm, die plagalische Art aber nahm ihren Umfang von der Unterdominante bis auf die Tonica, oder auch bis in die Oberdominante. Es läßt sich errathen, woher diese doppelte Behandlung einer Tonart entstanden ist. Nemlich in den alten Zeiten hatte jede Melodie nur einen kleinen Umfang, etwa von einer Quinte, die hernach bis zur Octave erweitert wurde. Nun war die Gewohnheit der ersten Kirchen, die Psalmen und Hymnen für zwey Chöre zu setzen, die gegen einander abwechselten, oder deren einer dem andern gleichsam antwortete. Hatte nun der erste oder Hauptchor seinen Gesang in dem Umfang von der Tonica bis etwa zur Dominante genommen, so mußte der andre Chor, wenn seine Melodie sich von dem ersten unterscheiden sollte, nothwendig anders anfangen und enden, aber doch in derselben Tonleiter bleiben. Und wenn die zweite Melodie den Character der ersten beibehalten sollte, so mußte sie durch eben solche Stuffen auf- und absteigen, dergleichen die erste Melodie beobachtete. Daher entstand also die doppelte, nemlich die authentische und plagalische Behandlung, in einer und eben derselben Tonart. Ein einziges Beispiel wird die Sache hinlänglich erläutern. Gesetzt man habe einen Psalm für zwey abwechselnde Chöre in der dorischen Tonart setzen wollen, so daß wenn der erste Chor einen Vers oder Satz gesungen, der zweite in einer andern, aber der ersten einigermaßen gleichartigen Melodie, denselben oder einen ähnlichen Satz wiederholen sollte. Um nun zu begreifen, wie beide Melodien gleichartig, und doch hinlänglich verschieden werden konnten, wollen wir uns die dorische Tonleiter so vorstellen:



Die erste Melodie ging also von der Tonica D aus, und stieg bis A oder H, oder wenn man will, allenfalls bis auf d, so bekam der Gesang seinen Hauptcharacter von der Lage der halben Töne, die sich in der Octave befinden, und die hier mit schwarzen Noten angezeigt sind; hier war nemlich die Secunde der Tonica groß, die Terz aber klein. Um diesen Character aber beizubehalten, mußte die zweite Melodie, ohne nach einer andern Tonleiter zu singen, ihren Umfang in dieser nothwendig so nehmen, daß die halben Töne eben die Lage bekämen, die sie in der Tonleiter der Hauptmelodie hatten. Dieses konnte, wie der Augenschein zeigt, nicht anders geschehen, als wenn sie von der Dominante aus bis auf die Octave der Tonica darüber ging, also:



Auf diese Art bekamen die Tonleitern beider Melodien einerley Character, und waren doch hinlänglich verschieden, ohne aus wirklich verschiedenen Tonarten zu bestehen." So weit Kirnberger.

Der Hauptfehler ist hier, daß Kirnberger den Gebrauch des Authentischen und Plagalischen hat errathen wollen (es ist sein eigner Ausdruck); gesehen hatte er ihn nicht. Sonst würde er ohne Zweifel Beyspiele von wirklichen Melodien geliefert haben, um die Möglichkeit und Schicklichkeit eines solchen Gesanges zu zeigen. Das konnte er aber nicht, weil er wahrscheinlich die alten Sammlungen nicht untersucht hatte. Seine kurze Abhandlung von den Kirchentonarten hat gerade so viel Vollständigkeit, als sie haben mußte, wenn er die Ueberreste des alten Choralgesanges, die sich noch im Lutherischen Choralbuch finden, mit Aufmerksamkeit beobachtet hatte; und gerade so viel Mängel, als sich zeigen mußten, wenn er mehr nicht, als diese, untersucht hatte. Z. B. er merkt sorgfältig an, daß wenn die dorische Tonart eine Ausweichung in die Quarte habe, es die Quarte Dur und nicht die Quarte Moll seyn müsse; aber zu den übrigen Ausweichungen, die für die dorische Tonart gehören, rechnet er auch die ins Phrygische, und hatte also die Thatsache nicht bemerkt, daß diese niemals vorkommt. Eben so wenig hatte er die willkührlichen Gesetze wahrgenommen, die zur Organisation der verschiedenen Tonarten festgesetzt worden waren.

In der eben angeführten Stelle zeigen sich nun mehrere Unrichtigkeiten. 1) Es ist unrichtig, daß die beiden Chöre in derselben Tonleiter blieben; denn keine plagalische Tonleiter hat dasselbe mi fa, wie ihre authentische Gefährtin; dieses zeigt der Augenschein. 2) Es war nicht nothwendig, daß beide Melodien einerley Character behaupteten; es war vielmehr schicklich, daß bey einer gewissen Aehnlichkeit im Character doch auch eine Verschiedenheit Statt fand. Es sollten zwey deutlich zu unterscheidende Modificationen oder Schattirungen von einer und derselben Haupttonart seyn. 3) Es war nicht möglich, daß wenn der eine Chor eine Melodie in der D-Tonleiter gesungen hatte, nemlich in der ersten Octave derselben, ein andrer Chor eine Melodie eine Quarte tiefer anstimmen konnte, die menschliche Stimme kann so etwas nicht leisten; und könnte sie es auch, so würde der Gesang nichts weniger als schön seyn. 4) Wollte man annehmen, daß der zweite Chor die Melodie eine Octave höher anstimmte, so wäre zwar der Gesang möglich, aber nicht von der Art, wie ihn Kirnberger beschreibt. Er sänge in A moll, indeß der erste Chor in D moll gesungen hatte, und wieder in D moll zu singen gedenkt; und wie

eine Abwechselung zwischen D moll und A moll irgend einen Zweck von der Art haben könne, wie er hier gedacht werden muß, ist nicht zu begreifen. Alle diese Schwierigkeiten werden gehoben, wenn man die Abwechselung so annimmt, wie sie die Tabelle B angiebt. Hier wechselt Moll-Musik mit einander ab, und zwar so, daß auf der einen Seite die große Sexte, und auf der andern die kleine die herrschende ist; in beiden ist die Haupttonart dieselbe, aber der Character ist verschieden; die eine ist gleichsam das maggiore und das andere minore. Mit einem Worte, es ist Thatsache, daß die Böhmischen Kirchen so gesungen haben, und nicht nur sie thaten es, sondern wir thun es noch, z. B. in der Melodie: Christ lag in Todesbanden —. Von dieser Melodie sagt Kirnberger, daß sie durchaus in modo dorio plagali, d. h. hypodorisch gesetzt sey. Ohne des Umstandes zu gedenken, daß man nicht siehet, wie dieses aus seiner Beschreibung des plagalischen Gesanges folgen soll, ist die Melodie aus zwey Ursachen offenbar dorisch, 1) sie erscheint in den alten Sammlungen in D ohne Vorzeichnung von ♭, welches das äußere Kennzeichen aller dorischen Melodien ist; 2) sie hat ein untrügliches inneres Kennzeichen davon, sie eilt nemlich, so bald als möglich, in die Quinte auszuweichen, und wiederholt in der Folge dieselbe Ausweichung noch einmal. Dabey aber findet hier eine sehr angenehme Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch Statt, und ohne Zweifel ist dieses mit eine Ursach von dem hohen Werth dieser Melodie. Ich gebe sie hier aus dem Choralbuch der Brüdergemeine. (s. Nr. m † 13.)

Man hat nicht nöthig anzunehmen, daß eine Melodie dieser Art nothwendig durch zwey Chöre gesungen werden mußte. Denn so wie die plagalischen Tonarten sehr wohl dazu gebraucht werden konnten, um eigne Melodien zum Gebrauch der ganzen Gemeine darin zu fertigen, eben so konnten sie zu demselben Zweck auch mit einer solchen Abwechselung benutzt werden. Die bekannte Melodie: Vater unser im Himmelreich — erscheint in den alten Sammlungen in D ohne Vorzeichnung von ♭, und ist folglich dorisch; sie hat aber eine ähnliche Abwechselung, wie hier folgt. (s. Nr. m † 14.)

Wenn wir nun weiter gehen, so finden sich bey den übrigen Tonarten dieselben Schwierigkeiten, wie bey der dorischen Tonart, wenn dabey ein plagalischer Gesang nach der Tabelle A Statt finden soll; sie werden aber alle gehoben, wenn die Tabelle B als die richtige angenommen wird. Kirnberger liefert keine Beispiele von wirklichen Melodien, durch welche die Tabelle A erläutert werden könnte; es ist auch nicht abzusehen, auf welche Art so etwas zu bewerkstelligen seyn möchte; für die Tabelle B hingegen finden sich mehr oder weniger Beyspiele in der Böhmischen Sammlung, durch welche der plagalische Gesang in allen Tonarten erläutert werden kann. Es

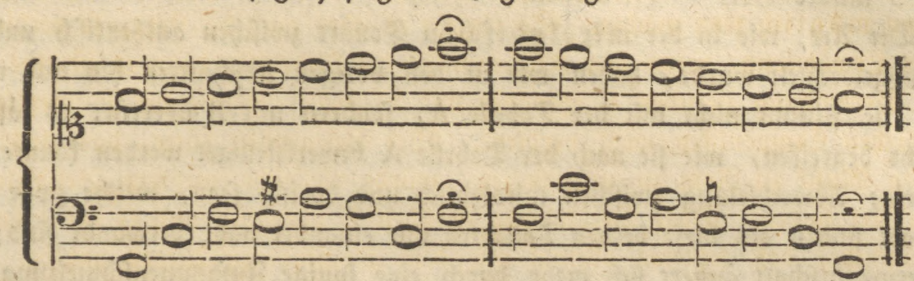
ist schon erinnert worden, daß die hypophrygische Tonart nur selten gebraucht wurde; wirklich findet sich nur ein Beispiel von Abwechselung zwischen phrygisch-authentisch und phrygisch-plagalisch; und hätte sich dieses eine nicht gefunden, so würden wir vielleicht in Verlegenheit seyn, auszufinden, wie hier eine schickliche Abwechselung möglich seyn möchte. So einzeln es aber auch da steht, so verdient es doch eine Erwähnung, wenn von Kirchenmusik die Rede ist; denn es ist eine merkwürdige Verbindung zwischen E phrygisch und G moll, welche die Aufmerksamkeit eines Kirchen-Componisten wohl verdient. Wer Gelegenheit hätte, das Archiv der päbstlichen Musik zu Rom zu untersuchen, würde vielleicht mehrere Beispiele von derselben Art finden. Diese Verbindung zwischen E phrygisch und G moll hat das Eigenthümliche, daß letzteres allemal mit dem Dominanten-Accord anhebt, daher auch die zwey noch vorhandenen hypophrygischen Melodien: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" — und „O großer Gott von Macht" — mit diesem Accord anfangen; und zwar (was merkwürdig zu seyn scheint) in den alten Sammlungen, nicht in A moll (wie man es in manchen neuern Choralbüchern findet), sondern in G moll, wie es seyn muß, wenn eine plagalische Beziehung auf E phrygisch dabey zum Grunde liegt. Spielt man sie in A moll, so ist die Beziehung auf E phrygisch authentisch, d. h. die Melodien werden ganz phrygisch; daher es auch jetzt gewöhnlich ist, sie mit unter die phrygischen Melodien zu zählen. (s. Nr. m † 15.)

In dem weitern Gesang folgen diese Sätze so auf einander: C, A, C, B, C, A, C, B, C, A. An den drey Stellen, wo A auf C folgt, bekommt C einen Schluß, wie bey B, zur Vorbereitung auf den Eintritt der Dominante von G moll. Daß diese Art von Gesang kirchlich war, ist nicht zu verkennen; vielleicht aber wurde sie von den Reformatoren als zu klösterlich verabschiedet.

Die hypophrygische Melodie: Ach Gott vom Himmel sieh darein — ist schon im VIIten Abschnitt bey einer andern Betrachtung vorgekommen. Es wird nicht undienlich seyn, auch die andre noch übrige hier einzurücken, und zwar aus dem Choralbuch der Brüdergemeine. (s. Nr. m † 16.)

Nach Anleitung der beiden Tabellen kommen wir jetzt auf die Lydische Tonart. Ehe wir die Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch in dieser Tonart betrachten, wollen wir überhaupt nachsehen, ob Glareanus so sehr Unrecht hatte, die gänzliche Abschaffung dieser Tonart zu beklagen. Nach der Analogie sollte sie, wenn auch nicht die dritte (wie vor Alters), doch wenigstens die neunte Kirchentonart seyn. Denn wenn man sich vorstellt, daß in C ionisch die Unter-Dominante sich absondert, um einen selbstständigen Ton zu bilden, und daß in A äolisch die Sexte ein gleiches thut, so daß C ionisch und A äolisch die ursprünglichen

Tonica's bleiben, und ihren Einfluß auf diesen abgesonderten Ton behaupten (auf dieselbe Art, wie die phrygische und mixolydische Tonarten ihren ursprünglichen Tonica's untergeordnet bleiben), so hat man in beiden Fällen die Lydische Tonart, und ihre Tonleiter bekommt füglich folgende Begleitung:



Sie ist authentisch, weil sie vermöge eines Dominanten-Einflusses wirkt; nur hat sie eine niedrigere Potenz von Authenticität als die phrygische und mixolydische Tonarten; in dem Verhältniß, wie überhaupt die Unter-Dominante eines Tons weniger Kraft hat, als dessen Ober-Dominante. Ihre plagalische Gefährtin ist diejenige Tonart, in welcher die Alten alle ihre Dur-Melodien von der zweiten Octave (die wir jetzt hypoionisch nennen) zu setzen pflegten, so daß sie alle eine plagalische Beziehung haben, nicht auf C ionisch, sondern auf F lydisch. Wenn die Alten eine Melodie in G setzten, so war sie allemal eine mixolydische, und niemals eine hypoionische. Man sieht auch in beiden Tabellen, daß außer der ionischen Tonart nur noch die lydische, und ihr zu Folge auch die hypolydische in ihrer Tonleiter ein Subsemitonium hat, wie sie die Dur-Tonleiter haben muß. Es ist also sehr uneigentlich gesprochen, wenn man die Dur-Melodien von der zweiten Octave hypoionisch nennt; sie sollten von Rechtswegen hypolydisch genannt werden. Diese Tonart existirt also noch in voller Kraft, und nur ihre authentische Gefährtin hat das Unglück gehabt, völlig verstoßen zu werden; jedoch mit derjenigen Ausnahme, die wir bei der dorischen Tonart bemerkt haben, da sie nemlich zuweilen zu einer Ausweichung gebraucht wird. Daß sie für die weltliche Musik völlig unbrauchbar ist, fällt in die Augen; aber ihr kirchlicher Gebrauch ist sehr wohl denkbar; sonderlich wenn eine Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch Statt findet, wie aus dem Beyspiel, welches in der Folge angeführt werden soll, hinlänglich erhellen wird. Von Melodien, die ganz authentisch wären, finden sich in der Böhmischen Sammlung nur wenig Beyspiele. Hier sind ein paar, wovon jedoch die erste einen plagalischen Schluß hat. (S. Nr. m † 17. und Nr. m † 18.)

Was nun die Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch in dieser Tonart betrift, so ist offenbar, daß sie nach der Tabelle A nicht geschehen kann; denn der eine

Chor müßte in F dur und die andre in C dur singen; und wie dieses von guter Wirkung seyn soll, ist nicht zu begreifen. Man findet auch keine Beyspiele davon, wohl aber mehrere von der Art, die in der Tabelle B vorgestellt wird. Hier ist eine Probe: O milder Gott — (s. Nr. m † 19.)

Die Art, wie in der mixolydischen Tonart zwischen authentisch und plagalisch abgewechselt wurde, haben wir in den vorigen Abschnitten hin und wieder gesehen; sie stimmt nicht mit der Tabelle A, sondern mit B überein; es läßt sich auch nicht begreifen, wie sie nach der Tabelle A bewerkstelliget werden könnte. Es würde eine Abwechselung zwischen mixolydisch und dorisch seyn, welche zwar in so fern Statt findet, als diese beiden Tonarten mit einander nahe verwandt sind; aber diese Verwandtschaft äußert sich mehr durch eine innige Zusammenschmelzung, als dadurch, daß der eine Absatz völlig dorisch, und der andere völlig mixolydisch wäre; oder so, daß der erste Chor nur bey der einen Tonart bliebe, und der zweite bey der andern; welche doppelte Art des Gesanges aber sehr wohl nach der Tabelle B veranstaltet werden kann.

Eine ganz ähnliche Erscheinung zeigt sich auch bey der äolischen Tonart. Geschähe die Abwechselung nach der Tabelle A, so würde es eine Abwechselung seyn zwischen äolisch und phrygisch, welche ohnedem in so fern stets vorhanden ist, als beide Tonarten nahe mit einander verwandt sind; daß aber der eine Chor äolisch, und der andre phrygisch gesungen hätte, davon findet sich kein Beyspiel. Es hatte vielmehr jede von diesen beiden Tonarten ihre eigne plagalische Gefährtin; die der phrygischen haben wir bereits gesehen; bey der äolischen gründet sie sich auf die Moll-Tonleiter mit der kleinen Secunde. Folgendes Beyspiel stimmt mit der Tabelle B überein: O Wächter wach und bewahr deine Zinnen. (s. Nr. m † 20.)

Es zeigt sich aber hier etwas, das eine nähere Beherzigung verdient. Schon bey Betrachtung der phrygischen Tonart wurden wir darauf geführt, daß die Moll-Tonleiter mit der kleinen Secunde ein Eigenthum der Kirchen-Musik sey. Damals zeigte sich noch keine Spur, daß auf sie eine förmliche Choral-Melodie gegründet werden könnte. Dieses kam daher, weil wir damals mit Melodien von der ersten Octave zu thun hatten, und kein Beyspiel sich zeigte, wo gedachte Moll-Tonleiter dazu gebraucht worden wäre. Gäbe es phrygische Melodien, die sich darauf gründeten, so würde die phrygische Tonart einen dreyfachen Character haben, statt daß es dabey bleibt, daß sie nur einen zweyfachen hat, nemlich in so fern sie in Dur oder Moll gebraucht werden kann. Aber in mehr als einer Hinsicht äußert sich ein großer Unterschied zwischen Moll-Melodien von der ersten und Moll-Melodien von

der zweiten Octave; und hier wird sich ein solcher Unterschied zeigen. Der Leser muß sich jetzt ins Mittelalter versetzen, etwa ins zwölfte oder dreizehnte Jahrhundert, und sich darauf gefaßt machen, etwas zu sehen, was zwar heut zu Tage eben so gut geschehen könnte, als damals, was aber seit mehrern Jahrhunderten wirklich ungeschehen geblieben ist. Man nahm damals zwölf Kirchentonarten an, sechs authentische und sechs plagalische; und darauf gründen sich auch die beiden Tabellen, die wir hier in Betrachtung ziehen. Unter letzteren war besonders die hypoäolische mit ihrer kleinen Secunde merkwürdig. Sie war nicht nur tauglich, mit ihrer authentischen Gefährtin abzuwechseln, sondern sie konnte auch für sich ganze Melodien liefern. Was bey Melodien von der ersten Octave nicht gedeihen konnte, zeigte bey Melodien von der zweiten Octave eine herrliche Frucht. Es ist schon erinnert worden, daß man in der weltlichen Musik nie eine Melodie in A moll mit Vorzeichnung von fis (die hypomixolydische Tonart, wenn sie in A gespielt wird) zu sehen bekommen wird: hier folgt eine Melodie in A moll, sogar mit Vorzeichnung von b: O Heiland Jesu Christ (s. Nr. m † 21.)

Wenn es dem Leser eine kleine Ueberraschung ist, in einer seit mehrern Jahrhunderten völlig unbearbeitet gebliebenen Tonart eine wirklich schöne und kirchenmäßige Choral-Melodie hier zu sehen; so beliebe es ihm, sie als einen nicht unwichtigen Beytrag zur Kunstgeschichte des sonst so sehr verschrieenen Mittelalters anzusehen. Zur Zeit der Reformation scheint diese Tonart in völlige Vergessenheit gerathen zu seyn; denn es ist kaum glaublich, daß man sie absichtlich vernachlässiget haben sollte.

In Ansehung der ionischen Tonart stimmen die Tabellen A und B mit einander überein. Es findet sich kein Beyspiel, daß hier eine Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch Statt gefunden hätte; denn es würde sehr seltsam gewesen seyn, wenn der eine Chor stets in C dur gesungen, und stets eine Antwort in G dur bekommen hätte; und es läßt sich keine Stellung denken, die man der plagalischen Tonleiter hätte geben können, um eine Abwechselung von der Art zu erhalten, wie man sie bey den fünf andern Tonarten gesehen hat. In einem andern Sinn aber kann man sagen, daß alle Dur-Melodien (die nemlich unsrer gewöhnlichen Dur-Tonleiter angehören), welche an beiden Octaven einen Antheil haben, eine Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch in sich enthalten; welche jedoch bey den alten Choral-Componisten nicht sehr beliebt war; vermuthlich deswegen, weil sie in der weltlichen Musik häufig vorkommt, und ihnen viel daran gelegen war, Kirche und Welt, so viel möglich, von einander völlig abgesondert zu erhalten. Das ganze

System der authentischen und plagalischen Abwechselung war blos für die Kirche berechnet; und es zeigt sich dabey noch ein merkwürdiger Umstand, den wir schon berührt haben, der aber noch in weitere Betrachtung kommen muß, wenn die mannigfaltigen Gesichtspuncte, unter denen ein Cantor der Vorzeit nach Gefallen wählen konnte, indem er diesen und jenen Theil des Choral-Vorrathes übersehen wollte, vollständig erörtert werden sollen. Er betrifft den Unterschied zwischen den beiden Octaven der Moll-Tonleiter, einen Unterschied, der von ganz anderer Art ist, als wie wir ihn zwischen den beiden Octaven der Dur-Tonleiter gesehen haben. Nemlich in der ersten Octave machen die beiden Sexten den Unterschied zwischen authentisch und plagalisch aus; in der zweiten Octave würde eine Abwechselung nach diesem Unterschied nicht möglich seyn, d. h. es würde nicht thunlich seyn, den einen Chor äolisch und den andern hypomixolydisch singen zu lassen. Denn die eine Tonart neigt sich stets zu E phrygisch hin, und die andre zu E moll; und da E phrygisch und E moll durchaus unverträglich sind, so würde so etwas einen sehr widerlichen Eindruck machen. (Wir haben vielmehr so eben gesehen, daß in der zweiten Octave die Secunde, in so fern sie groß oder klein genommen wird, den Unterschied zwischen authentisch und plagalisch ausmacht.) Von der ebenerwähnten Unverträglichkeit findet sich in der ersten Octave nichts. D dorisch neigt sich zwar sehr gern zu A äolisch hin, aber D hypodorisch hat keine Neigung zu A phrygisch, eben darum, weil der Ton A niemals phrygisch seyn kann; denn nur die tiefern Töne sind geschickt, phrygisch behandelt zu werden, und es existiren keine phrygische Melodien in A. Es entsteht also, was die erste Octave betrifft, so wenig ein Mißstand, wenn bey dem Gesang des ersten Chors die große Sexte die herrschende ist, und beim zweiten die kleine, daß vielmehr die Wirkung davon höchst angenehm ist; und eben deswegen kann auch in jeder einzelnen dorischen Melodie, wenn sie nemlich blos dorisch ist, und nicht viel von mixolydischer Natur an sich hat, die kleine Sexte sehr wohl allenthalben mit der großen abwechseln, z. B. in der bekannten Kirchen-Melodie: Christ ist erstanden — (s. Nr. m † 22.)

Wollte man diese Melodie eine Quinte höher setzen, und daraus folgern, daß bey einer solchen Abwechselung auf Höhe und Tiefe nichts ankomme, so würde man vergessen, daß sie eine Choral-Melodie ist, d. h. daß sie dazu bestimmt ist, von einer ganzen Gemeine gesungen zu werden, und durch eine solche Veränderung unbrauchbar werden würde. Sollte es indessen jemanden gelingen, eine gute Melodie in A moll, in demselben Character, wie jene in D moll, d. h. mit derselben

Abwechselung zwischen der großen und kleinen Sexte, zu setzen, so würde ihm doch wenigstens das nicht gelingen, ihr das Gepräge des Alterthums zu geben. Denn die Alten machten nie einen Versuch von der Art, indem sie so etwas, wo nicht für unmöglich, doch wenigstens für unschicklich hielten, und für unverträglich mit ihrer Absicht, ihren Melodien einen kirchlichen Character zu geben. Man kann, wenn man will, es als das siebente willkührliche Gesetz ansehen, nemlich so: In den Moll-Melodien der ersten Octave mache die große und kleine Sexte die Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch aus, und in den Moll-Melodien der zweiten Octave geschehe solches durch die große und kleine Secunde. — Zu dem, was ich in diesem Abschnitt von Kirnberger angeführt habe, muß ich noch folgendes beifügen. In einer gewissen Sammlung von Clavierstücken hat er einer Fuge die Ueberschrift gegeben: In modo aeolio. Es ist aber dieses Stück keineswegs äolisch, sondern rein hypomixolydisch.

---

## XV. Verfall der Choralkunst.

Daß die Choralkunst einen Verfall erlitten hat, ist am Tage. Der einzige Umstand, daß es möglich war, zu den Gellertschen und Cramerschen geistlichen Liedern Melodien zu setzen, die nach Kirnbergers Beschreibung sich durch nichts von weltlichen Gesängen unterscheiden, ist ein Beweis dieses Verfalls. Luther und seine Gehülfen, und alle Cantoren der Vorzeit würden so etwas mit Unwillen abgewiesen haben. So lange der Einfluß der drey großen S. S. S. währte (Schein starb 1638, Scheit 1654, und Schütz 1672), hätte eine solche Erscheinung auch nicht Statt finden können. Das Dresdner Gesangbuch von 1656 zeigt noch keine Spur von Verfälschung oder Reduction der Melodien. Die dorischen stehen in D ohne Vorzeichnung von b, und die hypomixolydischen in G mit Vorzeichnung von b ohne es; und überhaupt sind alle acht Tonarten darinnen eben so deutlich wahrzunehmen, als in den ersten Sammlungen, die zur Zeit der Reformation erschienen. Als eine Ursach des Verfalles, in so fern nemlich das Choralwesen eine Volkssache war, haben wir die vielen Kriege bemerkt, sonderlich den dreißigjährigen. Es müssen aber auch noch mehrere Ursachen dazu beigetragen haben, z. B. die große Begünstigung der Theater-Musik, und die daraus entstehende Lauigkeit gegen die Kirchen-Musik überhaupt. Vornehmlich aber scheint ein falscher Geschmack die Oberhand

gewonnen zu haben. Dieselbe übertriebene Sucht, welche es unternahm, die deutsche Sprache zu **reinigen** (und die sehr lächerliche Folgen hatte, wie aus Philipp v. Zeesens Schriften zu ersehen ist) scheint sich auch gewisser Musiker bemächtiget zu haben, die es dann darauf antrugen, die Musik von allen den angeblichen Unregelmäßigkeiten zu **reinigen**, die sich in den alten Tonarten finden, oder mit andern Worten, sie fanden es dienlich, die alten Tonarten zu **reduciren**. Als durch die Hallischen Bewegungen der Liedergeist wieder aufwachte, und das Bedürfniß entstand, neue Choral-Melodien zu haben, so scheint der Zufall es so gefügt zu haben, daß diese Arbeit gänzlich in die Hände der Reducirer gerieth; und da die Hallischen Anstalten auf die ganze Kirche einen großen Einfluß bekamen, so wurde das Reducir-Wesen allgemein verbreitet. Es ist zwar nicht zu verkennen, daß die Hallische Schule einige vorzügliche Melodien geliefert hat, sonderlich diejenigen, die von der Brüdergemeine in Gebrauch genommen worden sind, und von ihr mit einigen höchstnöthigen Veränderungen gesungen werden. Im Ganzen aber ist es eine Sammlung, die mehr einen weltlichen als einen kirchlichen Ton zeigt. Da das Hallische Gesangbuch (mein Exemplar ist die 10te Auflage vom Jahr 1716, und ich muß ausdrücklich bemerken, daß meine Beleuchtung bloß diese Edition des Gesangbuches betrift, nicht den **jetzigen** Choralgesang in Halle, der wahrscheinlich nichts an sich hat, das ihn vom Gesang andrer Orte, unterscheiden könnte, die alten Kirchen-Melodien als bekannt voraussetzt, und folglich nicht in Noten liefert: so ist nicht daraus zu ersehen, wie sie diese **reducirt** haben mögen; aber die in den neuen Melodien wahrzunehmende geflissentliche Vermeidung alles dessen, was die alten Melodien irgend auszeichnete, gibt hinlänglich zu erkennen, daß sie dieselben nach Möglichkeit umgeformt haben werden. Daß im Choralbuch der Brüdergemeine die zwei Melodien: O Haupt voll Blut und Wunden — und Mitten wir im Leben sind — in Dur erscheinen, stammt ohne Zweifel von Halle her; denn der Graf von Zinzendorf war in Halle erzogen worden, und ließ in Herrnhut alles auf Hallische Art singen. Bei genauerer Betrachtung dieser Sammlung findet sich folgendes darüber zu bemerken: 1) So zahlreich auch die neue Melodien sind (es sind ihrer nicht weniger als 192), so ist darunter nicht eine einzige **phrygische** befindlich, nicht einmal eine solche, die man als eine reducirte phrygische ansehen könnte. Hieraus ist deutlich, daß man die phrygische Tonart als eine Unregelmäßigkeit ansahe, die man zwar bey den Alten übersehen könne, die man aber nicht nachahmen müsse. Es war gegen die angebliche **Reinigkeit** des Satzes, daß eine Melodie anders als in der Tonica anfangen und schließen sollte. 2) Noch viel weniger wird eine **mixolydische** Me-

lodie darunter angetroffen. Auch diese Tonart war eine Unregelmäßigkeit, von der man das Choral-Wesen zu reinigen hatte. 3) Unter den Moll-Melodien ist nicht eine einzige, in welcher die große Sexte die herrschende wäre. Die Lehre von den beiden Sexten hatte man so gefaßt, wie sie nur für die weltliche Musik wahr ist. Diese Sammlung erhält also keinesweges einen vollständigen Kirchengesang, sondern nur denjenigen Theil davon, den derselbe mit der Welt-Musik gemeinschaftlich hat. 4) Selbst dieser Theil aber wird nicht kirchlich, sondern weltlich behandelt. Unter 101 Dur-Melodien sind nur 15, die nicht sogleich in die Quinte ausweichen. Die übrigen haben ganz den Zuschnitt eines gewöhnlichen Operetten-Gesanges. Auch bey den Moll-Melodien ist es gewöhnlich das erste, in die Quinte auszuweichen. Wir haben gesehen, daß die Alten dieses nur solchen Moll-Tonarten gestatteten, die in der weltlichen Musik gar nicht existiren, und daß es den andern Moll-Tonarten, welche die Kirche mit der Welt gemeinschaftlich hat, schlechterdings untersagt war. Dieses war ein kräftiges Mittel, um sich von der Welt ganz abgesondert zu halten. 5) Aber nicht nur ist der Zuschnitt der Melodien für gewöhnlich ganz weltlich, sondern zuweilen auch die ganze Art der Modulation, z. B. Auf! Triumpf! es kommt die Stunde — (s. Nr. m † 23.)

In folgenden Melodien ist Mensur und alles vollkommen minuettenmäßig, und man wird hier willkührliche Gesetze gewahr, welche aber nicht der Kirchen-Musik, sondern der Tanz-Musik angehören, d. h. derjenigen Welt-Musik, welche unter allen die weltlichste ist: (s. Nr. m † 24. Nr. m † 25. Nr. m † 26. Nr. m † 27. Nr. m † 28.)

Ohngefähr ein Drittel sämmtlicher Melodien haben mehr oder weniger von diesem minuettenmäßigen Gang; und wenn man die Hallenser Pietisten schalt, so kann wenigstens ihr Choral-Gesang dazu keine Veranlassung gegeben haben.

Es muß um die Zeit, da diese Melodien componirt wurden, schon gewöhnlich geworden seyn, beym musicalischen Unterricht nur das vorzutragen, was zur weltlichen Musik gehört; und dasjenige, was man in den alten Melodien davon abweichend fand, als unrichtig anzusehen, Unter dieser Voraussetzung war es ein leichtes, sämtlichen dorischen Melodien die Vorzeichnung b, und sämtlichen hypomixolydischen Melodien die Vorzeichnung b und 21 zu geben; die phrygischen und mixolydischen Melodien konnten auch leicht verwandelt werden, die äolischen, hypodorischen, ionischen und hypoionischen konnte man lassen, wie sie waren. Denn sie enthalten nichts, was reducirt werden könnte; und das, was sie eigentlich zu dem macht, was sie sind, konnte ja ohne Schaden ignorirt werden. Damit behielt man von acht Tonarten nur vier

zurück, und auch diese behaupten nur in den alten Melodien ihren eigenthümlichen Character; die neuen, die man dazu setzte, bekamen im Ganzen eigentlich gar keinen Character. Man mache einen Versuch, wie man nur immer will, diese 192 Melodien in gewisse Classen zu bringen (so wie man die alten Melodien in acht Classen bringen kann, und zwar so, daß sich jede Classe genau definiren läßt), so wird man nichts anders finden, als 1) daß sie entweder Dur oder Moll sind, und 2) daß sie hauptsächlich entweder zur ersten oder zur zweiten Octave gehören. Was etwa sonst von Verschiedenheit des Characters bey diesen Melodien anzutreffen seyn möchte, beruhet auf der Empfindung eines jeden, die einem andern nicht mitgetheilt werden kann, als etwa vermöge eines Machtspruchs; da denn derjenige, der nicht dieselbe Empfindung davon hat, ein gleiches Recht hat, seinen Machtspruch dagegen anzubringen. Es ist dieses überhaupt ein eignes Gebrechen mancher neuern musicalischen Schriftsteller, daß oft da, wo man Wissenschaft erwartet, die Empfindung aufgestellt wird, mit kräftigen Machtsprüchen, daß wer nicht so und so empfinde kein ästhetisches Gefühl haben müsse. Bey der Lehre von den Kirchen-Tonarten bedarf man dieses Behelfs nicht; man kann ihre Eigenschaft beschreiben, und dann mag ein jeder dabey empfinden, was er kann und will.

In einem Stücke waren die Hallenser den Reformatoren ähnlich; nemlich das Choralwesen war ihnen Herzens-Angelegenheit; sie trieben es mit Eifer; und der Umstand, daß man eine zahlreiche Schuljugend zu seiner Disposition hatte, die in der Folge in alle Welt zerstreut wurde, mußte die Verbreitung der neuen Melodien sehr befördern. Auf diese Art kamen sie auch in die Brüdergemeine, wo sie aber veredelt wurden, wie wir weiter unten in einigen Beispielen sehen werden. Mit ihnen wurde zugleich das Reducir-Wesen verbreitet; und da viele Pfarrer- und Cantor-Stellen durch Hallenser besetzt wurden, so mußte nach und nach das alte Tonarten-System ganz verdrängt werden. An manchen Orten mag es sich noch lange erhalten haben; z. B. Joh. Heinr. Buttstett, Organist in Erfurt, lebte bis ins Jahr 1727. Seine Character-Bezeichnung der alten Tonarten, die ich von Kirnberger entlehnt habe, ist ein Beweis, daß er sie kannte, und sie wohl von einander zu unterscheiden und zu schätzen wußte. Durch sein Orgelspiel wird er sie ohne Zweifel auch dem Volke fühlbar gemacht haben, und sein Beispiel scheint gewirkt zu haben unter andern vielleicht auf Sebastian Bach; denn dieser lebte 19 Jahre in dem benachbarten Weimar. Auch Wolf in Weimar gehört hieher, und überhaupt haben sich die Thüringschen Organisten bis auf den heutigen Tag sehr ausgezeichnet. Aber auf der einen Seite hatte es sich mit den Cantoren geändert, indem der Unterricht von

dem alten System aufgehört hatte; und auf der andern wurde die Theatermusik immer mehr und mehr begünstiget. Jetzt ist es so weit gekommen, daß viele nicht einmal eine historische Kenntniß von den Kirch-Tonarten haben, geschweige daß sie wissen sollten, sie irgend anzuwenden. Hillers Erklärung gegen sie gilt für Wahrheit, weil man keine Gelegenheit hat, sie genau zu untersuchen; und die Kirche kann zwar nicht zum Schweigen gebracht werden (denn sie thut unaufhörlich Nachfrage, um wieder zu ihrem Rechte zu gelangen), aber sie ist und bleibt auch in dieser Hinsicht ecclesia pressa.

Wenn der Verfall des Choralwesens von Seiten der Componisten in Erwägung kommt, ist es sehr natürlich nachzufragen, ob auch von Seiten des Volkes ein Vorfall sich gezeigt habe, d. h. ob das Schreyen, das jetzt in so vielen Kirchen statt des Singens gewöhnlich ist, immer in derselben Masse vorhanden war, oder ob es nicht vielmehr eine Folge des eingerissenen Schlendrians seyn möchte. Mit völliger Gewißheit wird sich hierüber nichts ausmachen lassen, weil der herrschende Choralton eines Volkes nur von den Zeitgenossen wahrgenommen, und durch keine Beschreibung der Nachwelt überliefert werden kann. Sollte z. B. die Brüdergemeine verschwinden, so würde die Nachwelt zwar ihr Choralbuch besitzen, aber von ihrem eigenthümlichen Gesang würde sie sich daraus keine richtige Vorstellung machen können. So viel ist indessen gewiß, nach dem Zeugniß Esrom Rüdigers, eines Professors zu Wittenberg in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, daß die Böhmischen Brüder besser sangen, als man an andern Orten zu singen pflegte. In canendi studio, sagt er, nescio annon ecclesiae fratrum Bohemicorum superent reliquas omnes. Neque enim scio, qui plus, aut tantum etiam, canant laudum, gratiarum, precum et doctrinae: addam, qui melius. Wenn also damals das Schreyen, so wie jetzt, überhaupt gewöhnlich war, so wurde in Böhmen weniger geschrieen, als anderwärts. Es ist wahrscheinlich, daß der damalige Gesang in den Böhmischen Kirchen dem jetzigen Gesang in den Brüdergemeinen ähnlich war, und daß die Böhmischen und Mährischen Exulanten, die im Jahre 1722 Herrnhut zu bauen anfingen, unter andern Eigenthümlichkeiten, die sie von ihren Vorfahren überliefert bekommen hatten, und die sie mit vielem Eifer geltend zu machen wußten, auch diese Art des Gesanges, da wo sie in beträchtlicher Menge beisammen waren, wie z. B. in Herrnhut, mit Nachdruck und Erfolg werden empfohlen haben. Denn sie hatten von ihren Vorfahren her sehr hohe Begriffe von Zucht und Ordnung im Kirchenwesen, und wenn sie bey ihrem Eintritt in protestantische Länder den allenthalben wahrgenommenen Mangel an

Zucht und Ordnung mit fast übertriebener Strenge tadelten: so konnten sie nicht umhin, auch das übermäßige Schreyen beym Gottesdienst sehr unanständig zu finden. Zwar gesellten sich zu ihnen viele aus andern Kirchen-Gemeinschaften, und sie und ihre Nachkommen machen jetzt den geringsten Theil der Gemeine aus; aber eine gewisse ausnehmende Energie bey allem was sie vornahmen (die Ursach und zugleich auch die Wirkung einer hundertjährigen grausamen Verfolgung) war bey ihnen so characteristisch, daß in vielen Stücken ihre Denk- und Handelweise die herrschende wurde, und bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Daß die Art des Gesanges, welche durch sie eingeführt wurde, sich noch immer erhalten hat, und keine Ursach da ist, darin für die Zukunft eine Veränderung zu vermuthen, — dieses beweist, daß es überhaupt nicht schwer seyn müßte, allenthalben dieselbe Art einzuführen, wenn nur ernstlich darauf angetragen würde.

Um nun auf die Alten zurückzukommen, so ist daraus, daß man in Böhmen besser sang als in Sachsen, keineswegens der Schluß zu machen, daß der Gesang in Sachsen schlecht gewesen seyn müsse. Die Böhmische Nation war von jeher musicalischer als ihre Nachbaren, und ist es noch. Auch daraus, daß das damalige Menschen-Geschlecht weniger gebildet und weniger civilisirt gewesen seyn mag, als das jetzige (welches aber, was das gemeine Volk betrift, sehr ungewiß ist), ist auf den damaligen Gesang kein nachtheiliger Schluß zu machen. Die Erfahrung unsrer Tage lehrt, daß der Choralgesang von der Civilisation ganz unabhängig ist; denn die Grönländer; die Eskimos, die Indianer in Nord- und Süd-America, und die Neger in Westindien haben, in so fern sie zu den Missionen der Brüderkirche gehören, dieselbe Art des Gesangs, wie in allen Brüdergemeinen; ja seit etwa 24 Jahren hat man die Entdeckung gemacht, daß sich sonderlich die Hottentotten durch einen ganz vorzüglich schönen Choralgesang auszeichnen. Wenn also Gründe vorhanden sind, in den Kirchen zur Zeit der Reformation einen bessern Gesang zu vermuthen, als jetzt gewöhnlich zu hören ist, so ist in dem Zustand der damaligen Civilisation nichts, das dabey hinderlich seyn könnte. Natürlich mußte, wenn neue Melodien einzuführen waren (und eben dieses war das characterische der damaligen Zeiten, welches keinen Schlendrian aufkommen ließ), der Anfang mit der Schuljugend gemacht werden; und hatte vollends der Cantor die Melodie selbst componirt, so gab er sich gewiß Mühe, daß sie gut gesungen würde. Dadurch gewöhnte sich die Schule überhaupt an einen guten Gesang, und nun war der Grund gelegt zu einem guten Gesange für die ganze Kirchfarth. Die Erwachsenen mußten fürs erste nur zuhören, bis sie nach und nach mit einstimmen konnten; die guten Stimmen werden die ersten gewe-

sen seyn, die dieses thaten; und die schlechten kamen (bey dem Drang der Umstände, da immer auf die neuen Melodien noch neuere folgten) vielleicht nie so weit, daß ihr Einfluß sehr entscheidend hätte seyn können. Es ist dieses die Art, wie noch heut zu Tage unter wilden Völkern, die sich zu christlichen Gemeinen bilden, der Choralgesang zu Stande kommt; und da zur Zeit der Reformation dieser Theil des Gottesdienstes ganz etwas neues war, so waren die damaligen Kirchgemeinen ganz in demselben Falle, wie jetzt die Missionsgemeinen sind; und es ist kein Grund vorhanden zu vermuthen, daß sie sich schlechter benommen haben werden, als es letztere thun. Es ist überhaupt widersinnig, anzunehmen, daß die christliche Kirche siebzehn Jahrhunderte bestanden habe, und doch erst im achtzehnten Jahrhundert durch die Brüdergemeine die rechte Art eines christlichen Gesanges ausgefunden worden sey. Der Gesang in der Kirche zu Mayland zu des Ambrosius Zeiten, der den Augustinus bis zu Thränen rührte, muß kein Geschrey, sondern ein wirklicher Gesang gewesen seyn. Die ersten Christen, die ihre Versammlungen verheimlichen mußten, und doch, nach dem Zeugniß des Plinius, gern dabey sangen, müssen ihre Stimmen sehr gedämpft haben, wenn sie unbemerkt bleiben wollten. Die Art also, wie in der Brüdergemeine gesungen wird, ist keinesweges etwas neues. Allerdings mag es jetzt schwerer seyn, die Schule zu einem guten Gesang anzuhalten, als ehemals, weil sie den Erwachsenen nicht mehr zur Führerin dient, sondern vielmehr von ihnen verführt wird, und nunmehr auch schreyen lernt, weil sie immer schreyen hört. Daß es aber auch jetzt noch möglich ist, eine Schule, und wäre sie noch so zahlreich, zu einem guten Choral-Gesang anzuhalten, ist an dem Beyspiel der 8 bis 9tausend Armenkinder zu ersehen, die in London unentgeldlich unterrichtet und gekleidet werden. Die Beförderer dieses Instituts finden sich hinlänglich belohnt, wenn sie bey gewissen feyerlichen Gelegenheiten diese Kinder in der Paulskirche singen hören. Die Anleitung, welche sie zu einem guten Gesang erhalten, könnte überall Statt finden, wenn man nur ernstlich wollte. Auch in dieser Hinsicht würde es sehr zweckmäßig seyn, wenn zuweilen bey besondern Gelegenheiten theils neue Choral-Melodien gesetzt, theils auch die alten, die außer Gebrauch gekommen sind, wieder hervorgesucht würden; nicht so wohl um sie bey der ganzen Kirchfarth einzuführen (denn dieses möchte jetzt nicht mehr thunlich seyn,) als vielmehr zur Förderung der Schuljugend selbst, und durch sie zur Förderung derjenigen Art von Erbauung der ganzen Gemeine, die mit den Worten angedeutet wird: „Aus dem Munde der jungen Kinder und Säuglinge hast du dir ein Lob zugerichtet."

Daß übrigens der Lutherische Choralgesang so viele Varianten erhalten hat, kann schwerlich dem Verfall zugeschrieben werden. Hätte derselbe gleich Anfangs

eben die obrigkeitliche Sanction bekommen, wie der reformirte, so würde er vermuthlich eben so unwandelbar geblieben seyn, als es dieser ist. Dieselbe Freiheit, die jeder Cantor hatte, für seine Kirchfarth neue Melodien zu setzen, verstattete ihm auch, diejenigen, die er von andern Cantoren annahm, nach seiner Einsicht abzuändern; eine Freiheit, die bey der Figural-Musik noch immer Statt findet, und die auch bey Choral-Melodien damals noch Statt fand, als die Hallischen Melodien zuerst bekannt wurden. Wäre es noch gewöhnlich, immer neue Choral-Melodien zu verfertigen, so würde nichts da seyn, was das Entstehen auch neuer Varianten hindern könnte.

Wir wollen hier noch einige Hallische Melodien anführen, die im Choralbuch der Brüdergemeine veredelt erscheinen: (s. Nr. m † 29 a. Nr. m † 29 b. Nr. m † 30 a. Nr. m † 30 b. Nr. m † 31 a. Nr. m † 31 b.)

Solche Melodien aber, die einen weltlichen Ursprung haben, werden keinesweges unter diejenigen gerechnet, die im Sprachgebrauch der Brüdergemeine liturgienmäßige genannt werden. Diese Benennung bekommen keine andre, als solche, die in den wahren Kirchentonarten gesetzt sind. Es ist dieses ein äußerst merkwürdiger Umstand, und zwar in zweierlei Hinsicht. 1) Es ist eine practische Lobpreisung der Kirchentonarten unter einem neuen Namen, und zwar von einer Kirchen-Gesellschaft, die allgemein dafür anerkannt ist, daß sie den Choralgesang gut auszuführen weiß. 2) Es ist keine absichtliche Lobpreisung der Kirchentonarten, weil die Musikschüler in der Brüdergemeine von dieser eben so wenig Unterricht bekommen als anderwärts; da die gewöhnlichen Lehrbücher davon keinen Unterricht geben. Hoffentlich wird man hier nicht einwenden, daß also der Unterricht davon unnöthig wäre; in der Brüdergemeine kann dieses der Fall seyn; aber z. B. in Zürch, und vermuthlich auch anderwärts, kann es der Fall nicht seyn.

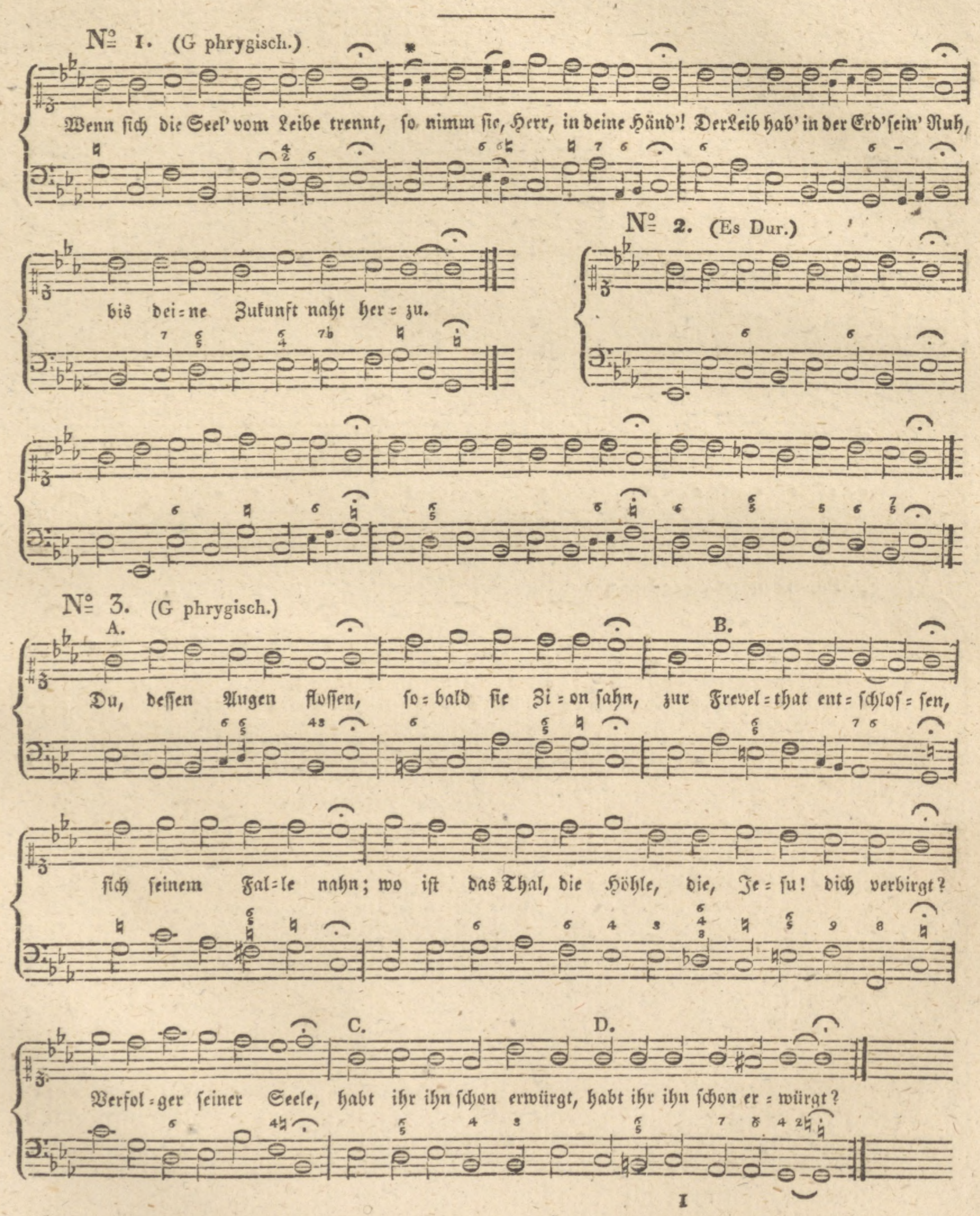
Ich mache den Beschluß mit zwei der Brüdergemeine eigenthümlichen Melodien, die von neuern Zeiten herrühren, und die man unter die liturgienmäßigen zählt. Die erste ist ächt äolisch gesetzt, denn sie hat keine Ausweichung weder in die Quinte noch in die Quarte, und folglich ist sie nur so lange Moll, als sie nicht ausweicht. Sie wird gewöhnlich bey Begräbnissen gebraucht.

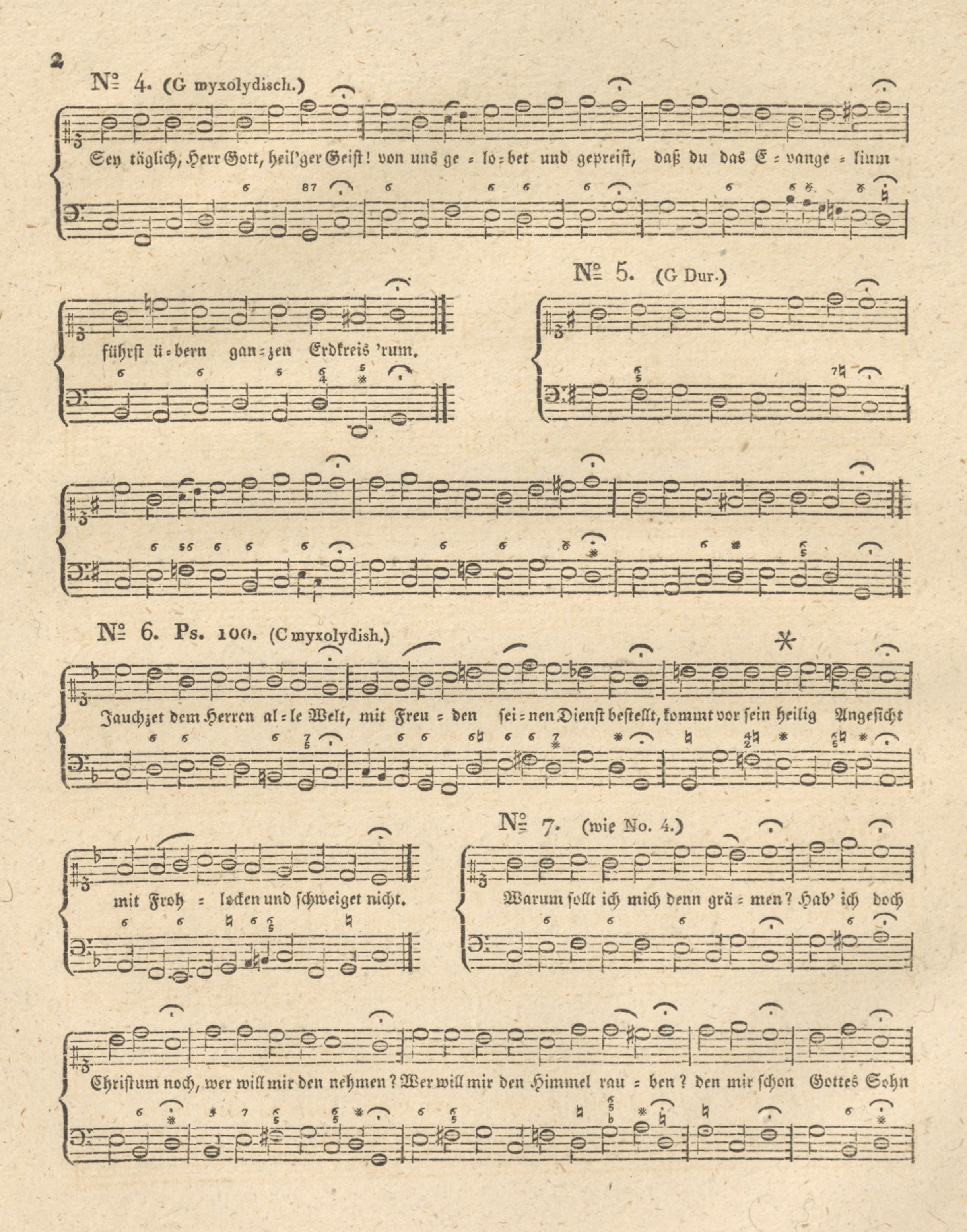
Von der ersten kann ich die Componisten nicht genau angeben; die zweite aber ist von dem seligen Bischof der Brüderkirche, Christian Gregor, gesetzt worden, der in den vierziger bis sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der Gemeine in Herrnhut als ein sehr geschickter und liturgischer Organist gedient hat, welcher der Erfinder der in der Brüdergemeine üblichen Orgelbauart ist, nemlich so, daß der
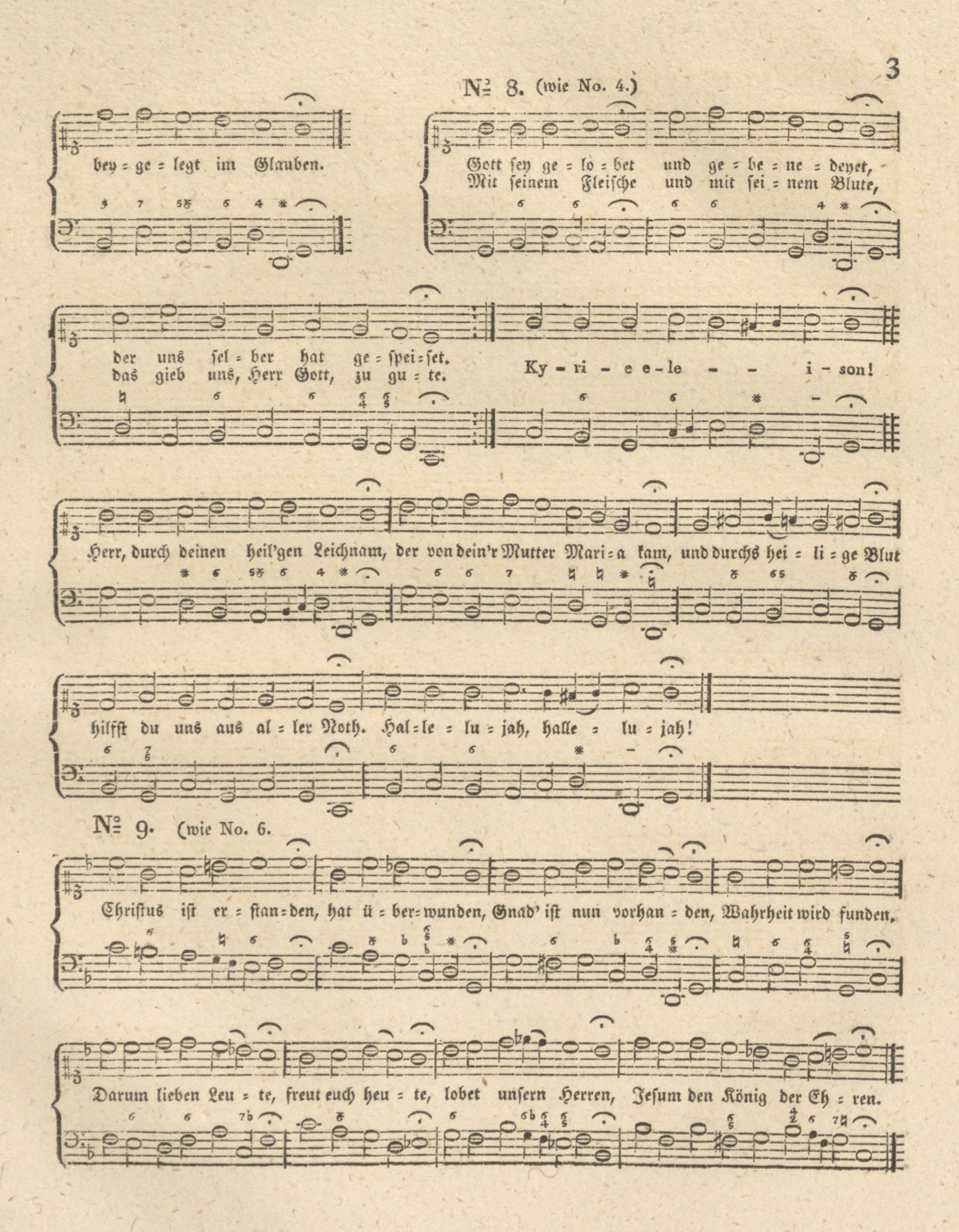
Organist den Liturgus und die Gemeine vor Augen hat; und der die Herausgabe des Choralbuches der Brüdergemeine besorgt hat. Er war einer von den Musikern, welche der Meinung sind, daß die Choralkunst der Alten unter die verlornen Künste zu rechnen sey; und gleichwohl hat er gezeigt, daß er davon eine gute practische Kenntniß hatte. Man kann seine Melodie als ächt dorisch annehmen, und zwar mit einer kleinen Beimischung des Plagalischen. (s. Nr. m † 32. Nr. m † 33.)

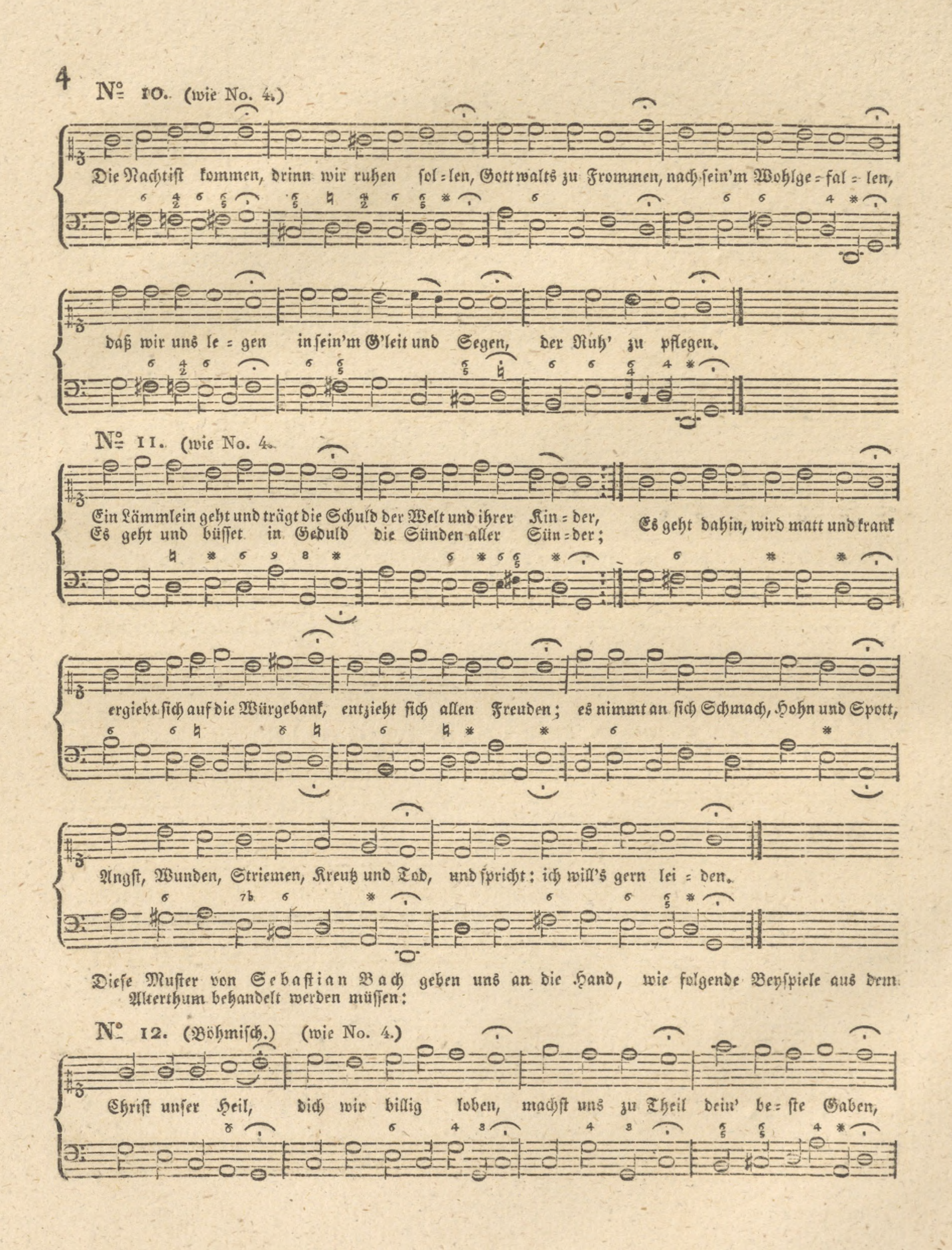
Berlin, gedruckt bei C. A. Platen. Schützenstraße Nr. 6.

# Anhang.
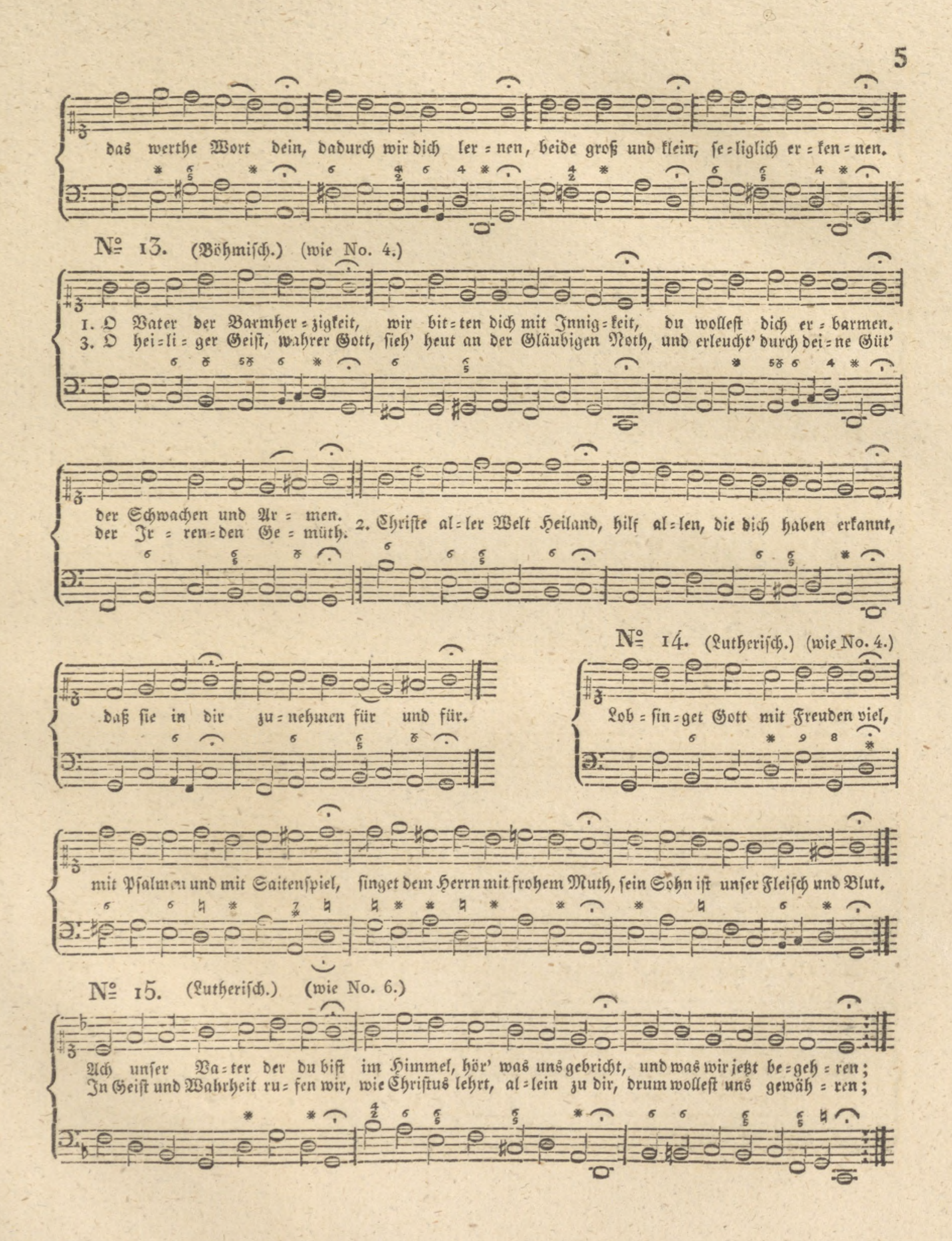

N° 1. (G phrygisch.)
Wenn sich die Seel' vom Leibe trennt, so nimm sie, Herr, in deine Händ'! Der Leib hab' in der Erd' sein' Ruh,
bis dei = ne Zukunft naht her = zu.
N° 2. (Es Dur.)
N° 3. (G phrygisch.)
A.
B.
Du, dessen Augen flossen, so = bald sie Zi = on sahn, zur Frevel = that ent = schlos = sen,
sich seinem Fal = le nahn; wo ist das Thal, die Höhle, die, Je = su! dich verbirgt?
C.
D.
Verfol = ger seiner Seele, habt ihr ihn schon erwürgt, habt ihr ihn schon er = würgt?
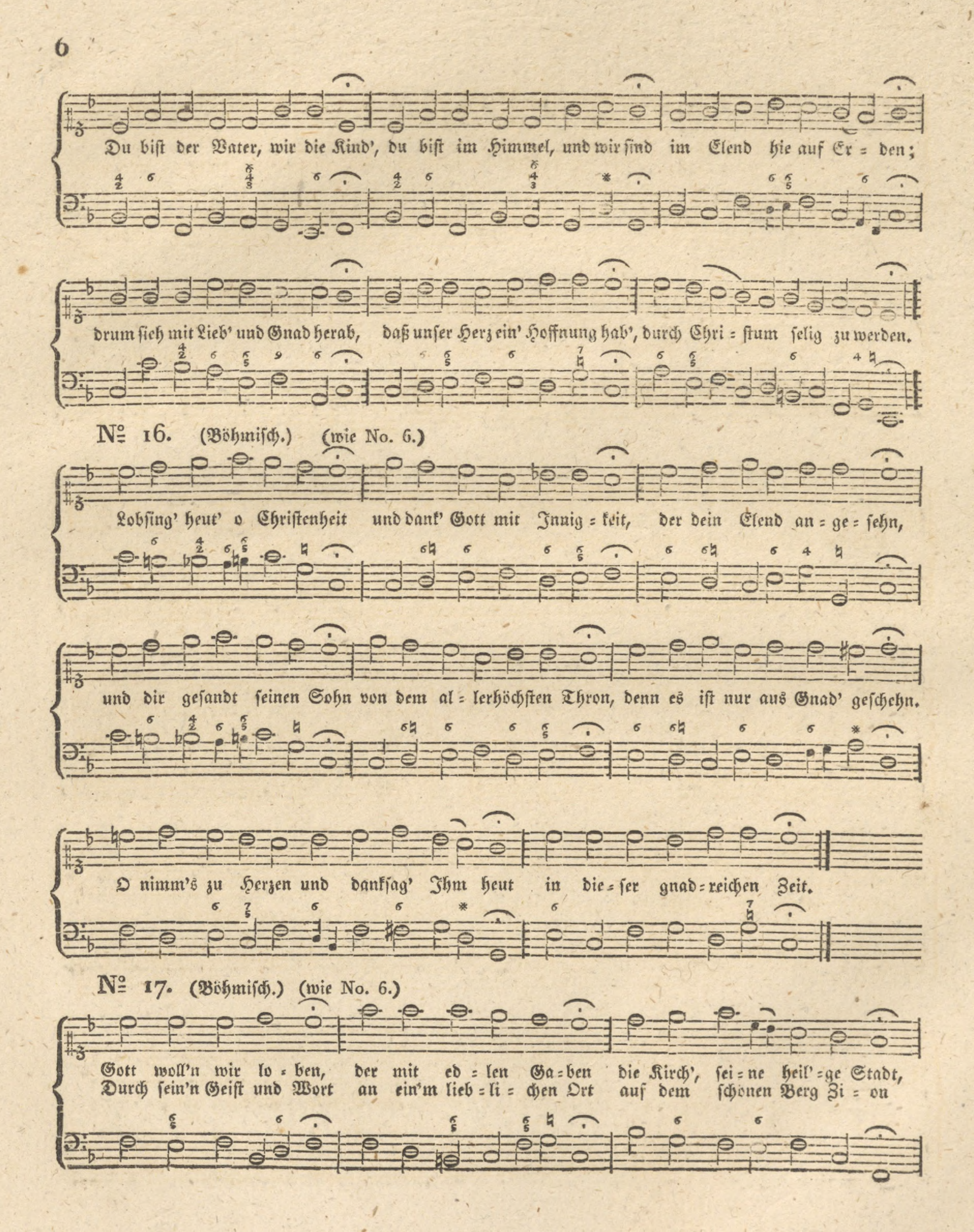

No 4. (G myxolydisch.)
Sey täglich, Herr Gott, heil'ger Geist! von uns ge = lo = bet und gepreist, daß du das E = vange = lium
führst ü = bern gan = zen Erdkreis 'rum.
No 5. (G Dur.)
No 6. Ps. 100. (C myxolydish.)
Jauchzet dem Herren al = le Welt, mit Freu = den sei = nen Dienst bestellt, kommt vor sein heilig Angesicht
mit Froh = locken und schweiget nicht.
No 7. (wie No. 4.)
Warum sollt ich mich denn grä = men? Hab' ich doch
Christum noch, wer will mir den nehmen? Wer will mir den Himmel rau = ben? den mir schon Gottes Sohn

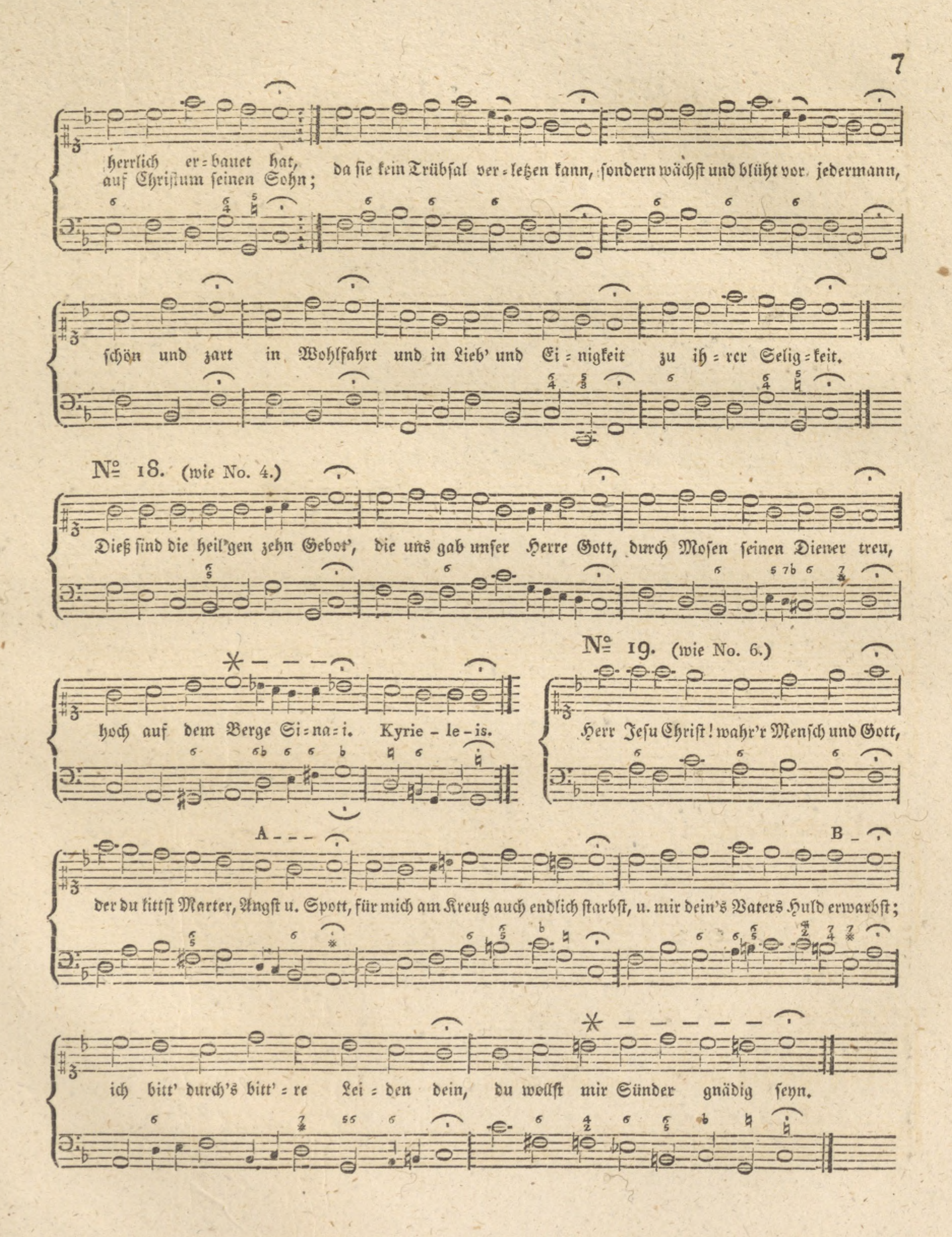

bey = ge = legt im Glauben.
№ 8. (wie No. 4.)
Gott sey ge = lo = bet und ge = be = ne = deyet,
Mit seinem Fleische und mit sei = nem Blute,
der uns sel = ber hat ge = spei = set.
das gieb uns, Herr Gott, zu gu = te.
Ky = ri = e e = le - - i = son!
Herr, durch deinen heil'gen Leichnam, der von dein'r Mutter Mari = a kam, und durchs hei = li = ge Blut
hilfst du uns aus al = ler Noth. Hal = le = lu = jah, halle = lu = jah!
№ 9. (wie No. 6.
Christus ist er = stan = den, hat ü = ber = wunden, Gnad' ist nun vorhan = den, Wahrheit wird funden.
Darum lieben Leu = te, freut euch heu = te, lobet unsern Herren, Jesum den König der Eh = ren.

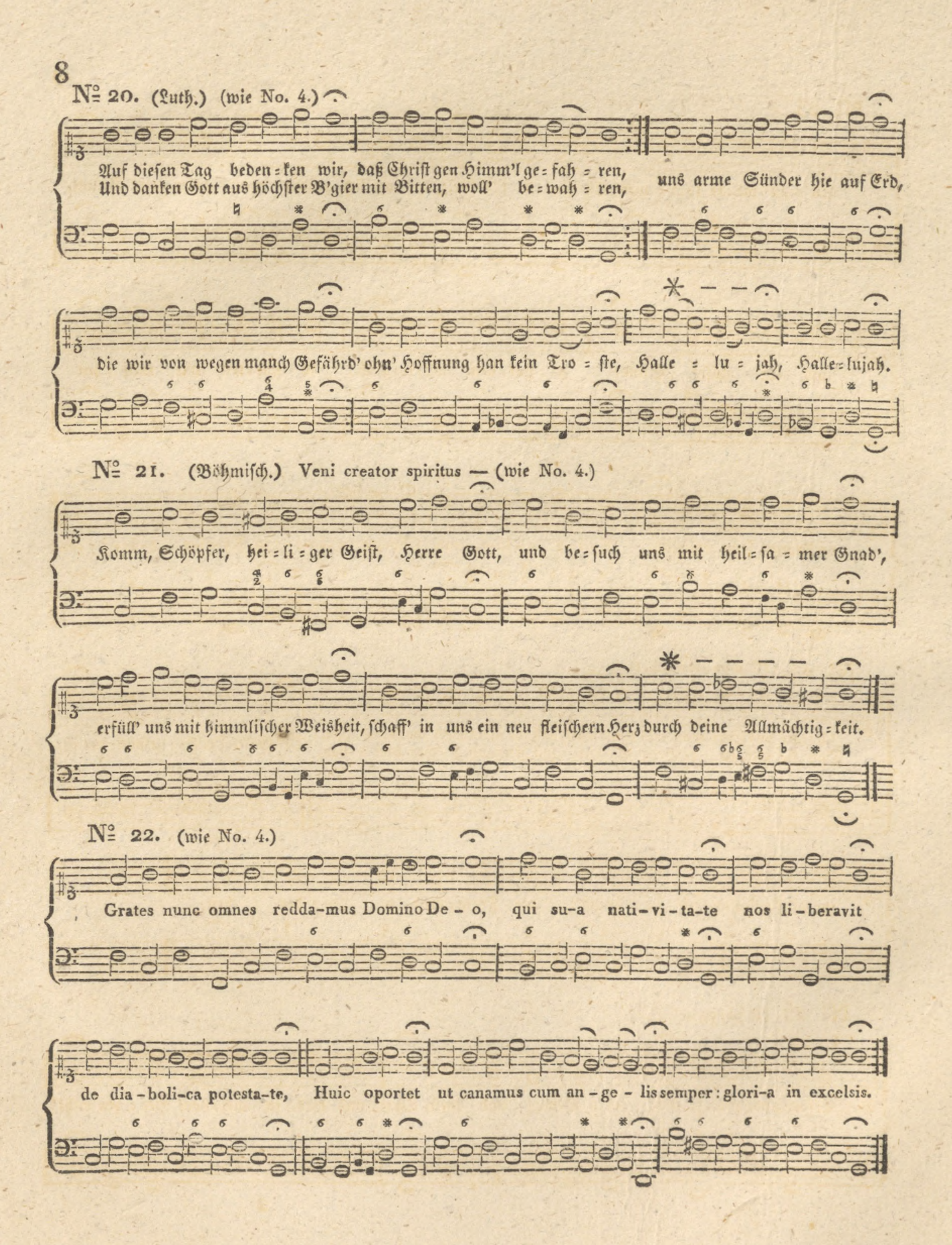


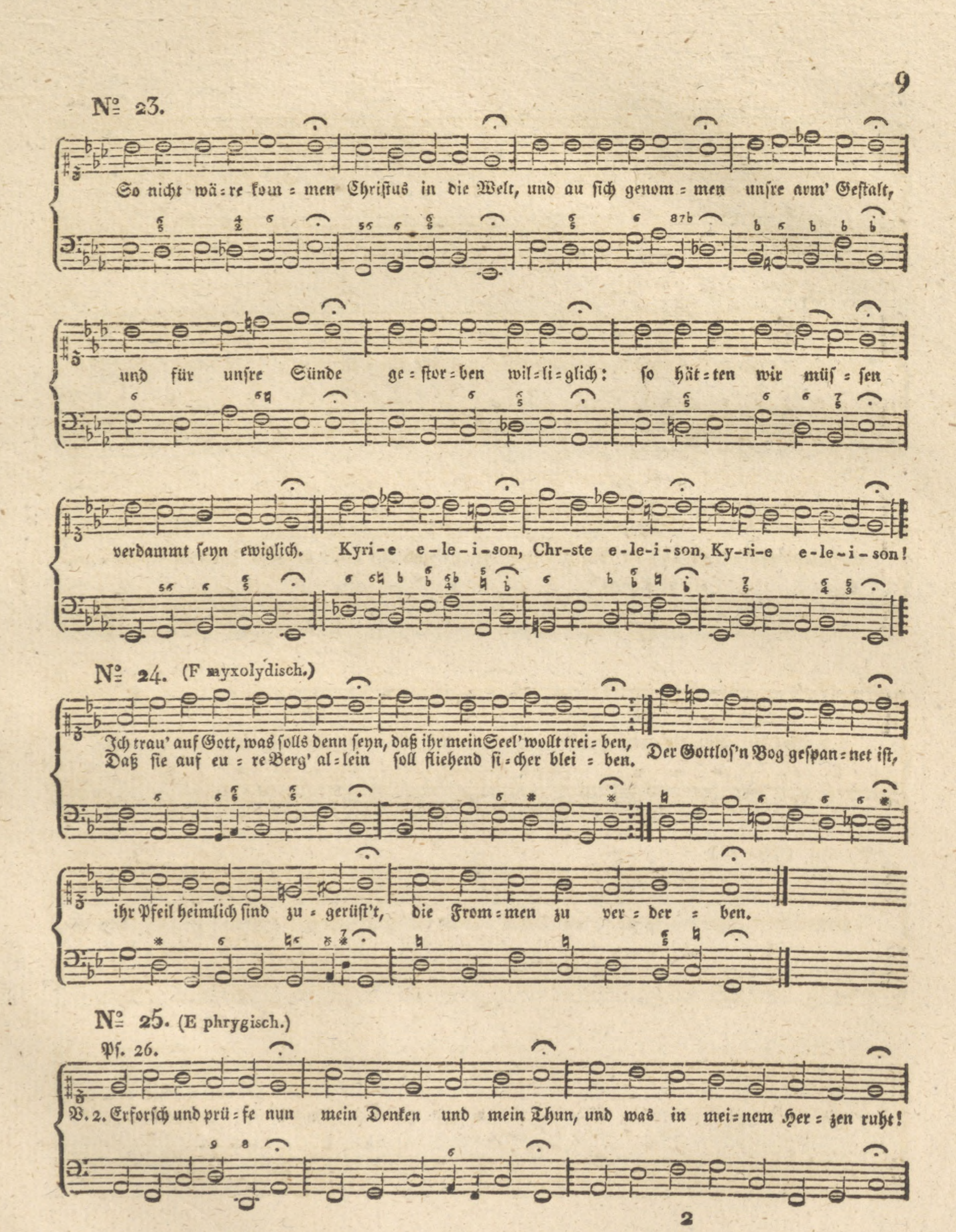

Diese Muster von Sebastian Bach geben uns an die Hand, wie folgende Beyspiele aus dem Alterthum behandelt werden müssen:

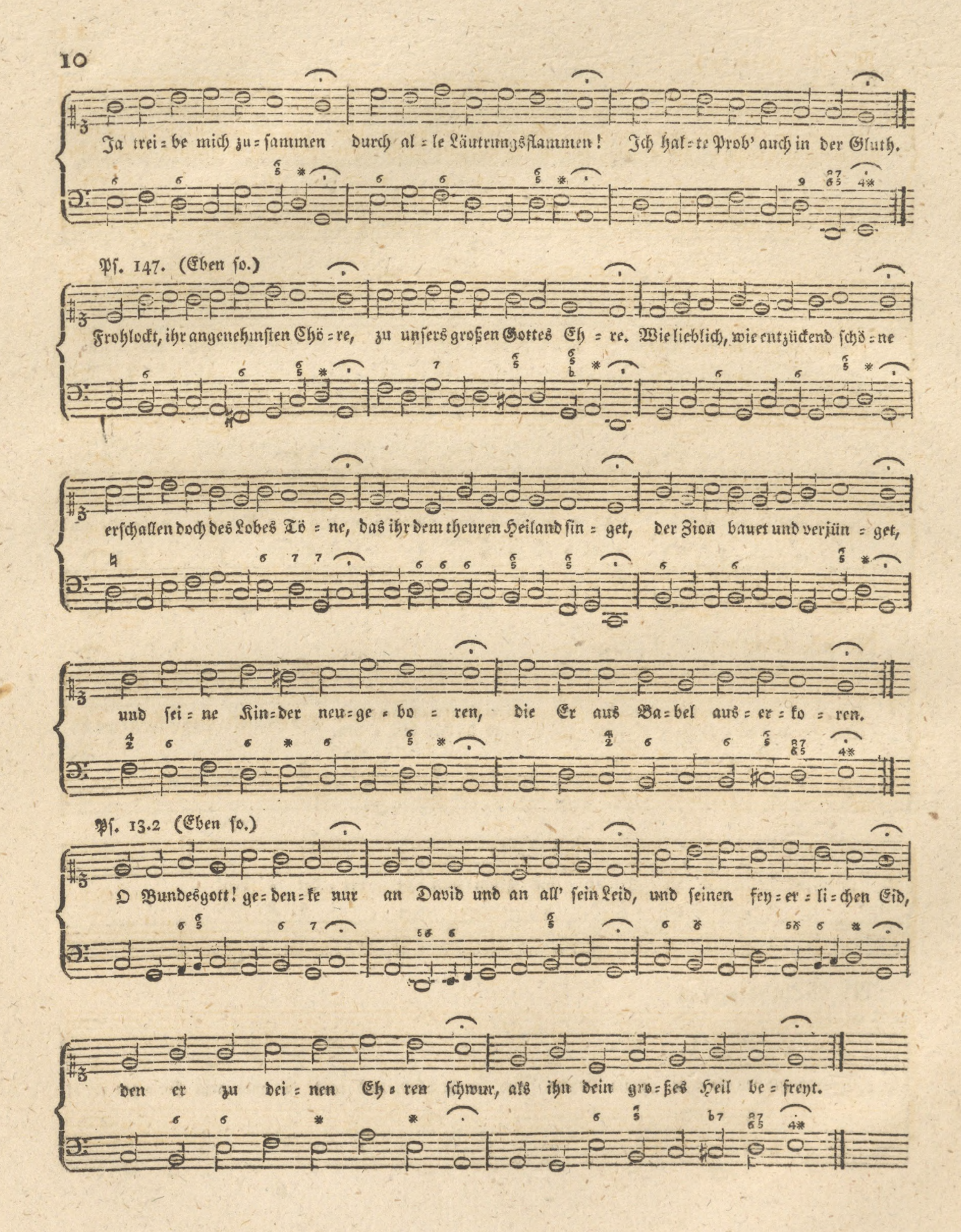

das werthe Wort dein, dadurch wir dich ler = nen, beide groß und klein, se = liglich er = ken = nen.
№ 13. (Böhmisch.) (wie No. 4.)
1. O Vater der Barmher = zigkeit, wir bit = ten dich mit Innig = keit, du wollest dich er = barmen.
3. O hei = li = ger Geist, wahrer Gott, sieh' heut an der Gläubigen Noth, und erleucht' durch dei = ne Güt'
der Schwachen und Ar = men.
der Ir = ren = den Ge = müth.
2. Christe al = ler Welt Heiland, hilf al = len, die dich haben erkannt,
daß sie in dir zu = nehmen für und für.
№ 14. (Lutherisch.) (wie No. 4.)
Lob = sin = get Gott mit Freuden viel,
mit Psalmen und mit Saitenspiel, singet dem Herrn mit frohem Muth, sein Sohn ist unser Fleisch und Blut.
№ 15. (Lutherisch.) (wie No. 6.)
Ach unser Va = ter der du bist im Himmel, hör' was uns gebricht, und was wir jetzt be = geh = ren;
In Geist und Wahrheit ru = fen wir, wie Christus lehrt, al = lein zu dir, drum wollest uns gewäh = ren;


Du bist der Vater, wir die Kind', du bist im Himmel, und wir sind im Elend hie auf Er = den;
drum sieh mit Lieb' und Gnad herab, daß unser Herz ein' Hoffnung hab', durch Chri = stum selig zu werden.
No 16. (Böhmisch.) (wie No. 6.)
Lobsing' heut' o Christenheit und dank' Gott mit Innig = keit, der dein Elend an = ge = sehn,
und dir gesandt seinen Sohn von dem al = lerhöchsten Thron, denn es ist nur aus Gnad' geschehn.
O nimm's zu Herzen und danksag' Ihm heut in die = ser gnad = reichen Zeit.
No 17. (Böhmisch.) (wie No. 6.)
Gott woll'n wir lo = ben, der mit ed = len Ga = ben die Kirch', sei = ne heil' = ge Stadt,
Durch sein'n Geist und Wort an ein'm lieb = li = chen Ort auf dem schönen Berg Zi = on


herrlich er=bauet hat,
auf Christum seinen Sohn;
da sie kein Trübsal ver=letzen kann, sondern wächst und blüht vor jedermann,
schön und zart in Wohlfahrt und in Lieb' und Ei=nigkeit zu ih=rer Selig=keit.
№ 18. (wie No. 4.)
Dieß sind die heil'gen zehn Gebot', die uns gab unser Herre Gott, durch Mosen seinen Diener treu,
hoch auf dem Berge Si=na=i. Kyrie - le - is.
№ 19. (wie No. 6.)
Herr Jesu Christ! wahr'r Mensch und Gott,
A
B
der du littst Marter, Angst u. Spott, für mich am Kreutz auch endlich starbst, u. mir dein's Vaters Huld erwarbst;
ich bitt' durch's bitt'=re Lei=den dein, du wollst mir Sünder gnädig seyn.


No. 20. (Luth.) (wie No. 4.)
Auf diesen Tag beden=ken wir, daß Christ gen Himm'l ge=fah=ren,
Und danken Gott aus höchster B'gier mit Bitten, woll' be=wah=ren,
uns arme Sünder hie auf Erd,
die wir von wegen manch Gefährd' ohn' Hoffnung han kein Tro=ste, Halle=lu=jah, Halle=lujah.
No. 21. (Böhmisch.) Veni creator spiritus — (wie No. 4.)
Komm, Schöpfer, hei=li=ger Geist, Herre Gott, und be=such uns mit heil=sa=mer Gnad',
erfüll' uns mit himmlischer Weisheit, schaff' in uns ein neu fleischern Herz durch deine Allmächtig=keit.
No. 22. (wie No. 4.)
Grates nunc omnes redda-mus Domino De-o, qui su-a nati-vi-ta-te nos li-beravit
de dia-boli-ca potesta-te, Huic oportet ut canamus cum an-ge-lissemper: glori-a in excelsis.


N° 23.
So nicht wä=re kom=men Christus in die Welt, und au sich genom=men unsre arm' Gestalt,
und für unsre Sünde ge=stor=ben wil=li=glich: so hät=ten wir müs=sen
verdammt seyn ewiglich. Kyri-e e-le-i-son, Chr-ste e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son!
N° 24. (F myxolydisch.)
Ich trau' auf Gott, was solls denn seyn, daß ihr mein Seel' wollt trei=ben,
Daß sie auf eu=re Berg' al=lein soll fliehend si=cher blei=ben.
Der Gottlos'n Bog gespan=net ist,
ihr Pfeil heimlich sind zu=gerüst't, die From=men zu ver=der=ben.
N° 25. (E phrygisch.)
Ps. 26.
V. 2. Erforsch und prü=fe nun mein Denken und mein Thun, und was in mei=nem Her=zen ruht!


Ja trei=be mich zu=sammen durch al=le Läutrungsflammen! Ich hal=te Prob' auch in der Gluth.
Ps. 147. (Eben so.)
Frohlockt, ihr angenehmsten Chö=re, zu unsers großen Gottes Eh=re. Wie lieblich, wie entzückend schö=ne
erschallen doch des Lobes Tö=ne, das ihr dem theuren Heiland sin=get, der Zion bauet und verjün=get,
und sei=ne Kin=der neu=ge=bo=ren, die Er aus Ba=bel aus=er=ko=ren.
Ps. 13.2 (Eben so.)
O Bundesgott! ge=den=ke nur an David und an all' sein Leid, und seinen fey=er=li=chen Eid,
den er zu dei=nen Eh=ren schwur, als ihn dein gro=ßes Heil be=freyt.

## No. 26. (Eben so.)

O Her-re Gott be-gnade mich, nach deiner Güt' er-barme dich, tilg' ab mein Ue-ber-tre-ten
Und wasch mich wohl, o Herre Gott, von al-ler mei-ner Misse-that, und mach mich rein vo Sün-den,

nach dein'r großen Er-barmung.
die ich in mir be-fin-de.
Denn meine Sünd' ist stets vor mir, ich hab' al-lein ge-sündigt dir,

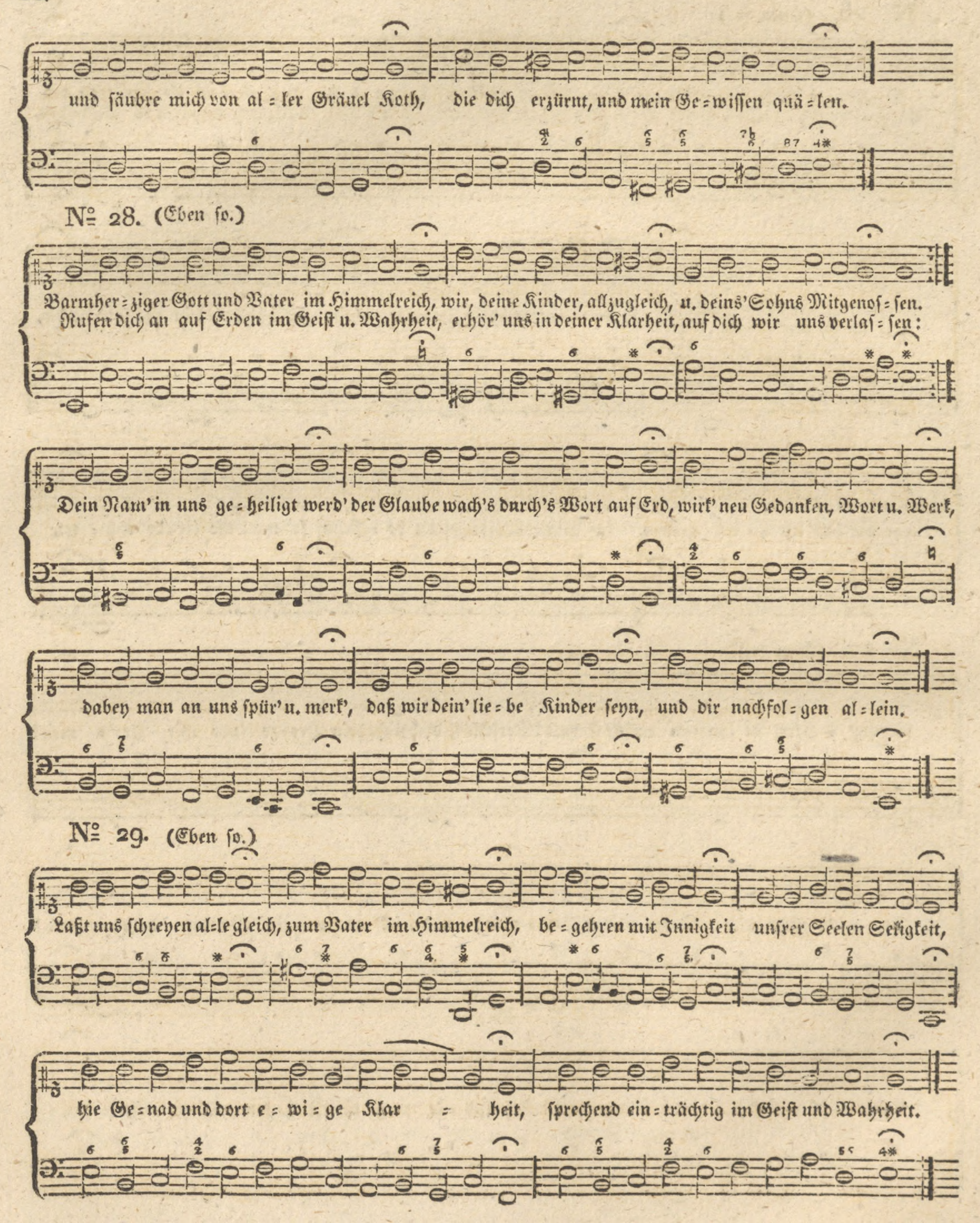
vor dir hab' ich ü-bel gethan, in deinen Wort wirst du be-stehn, so man die Re-de rich-tet.
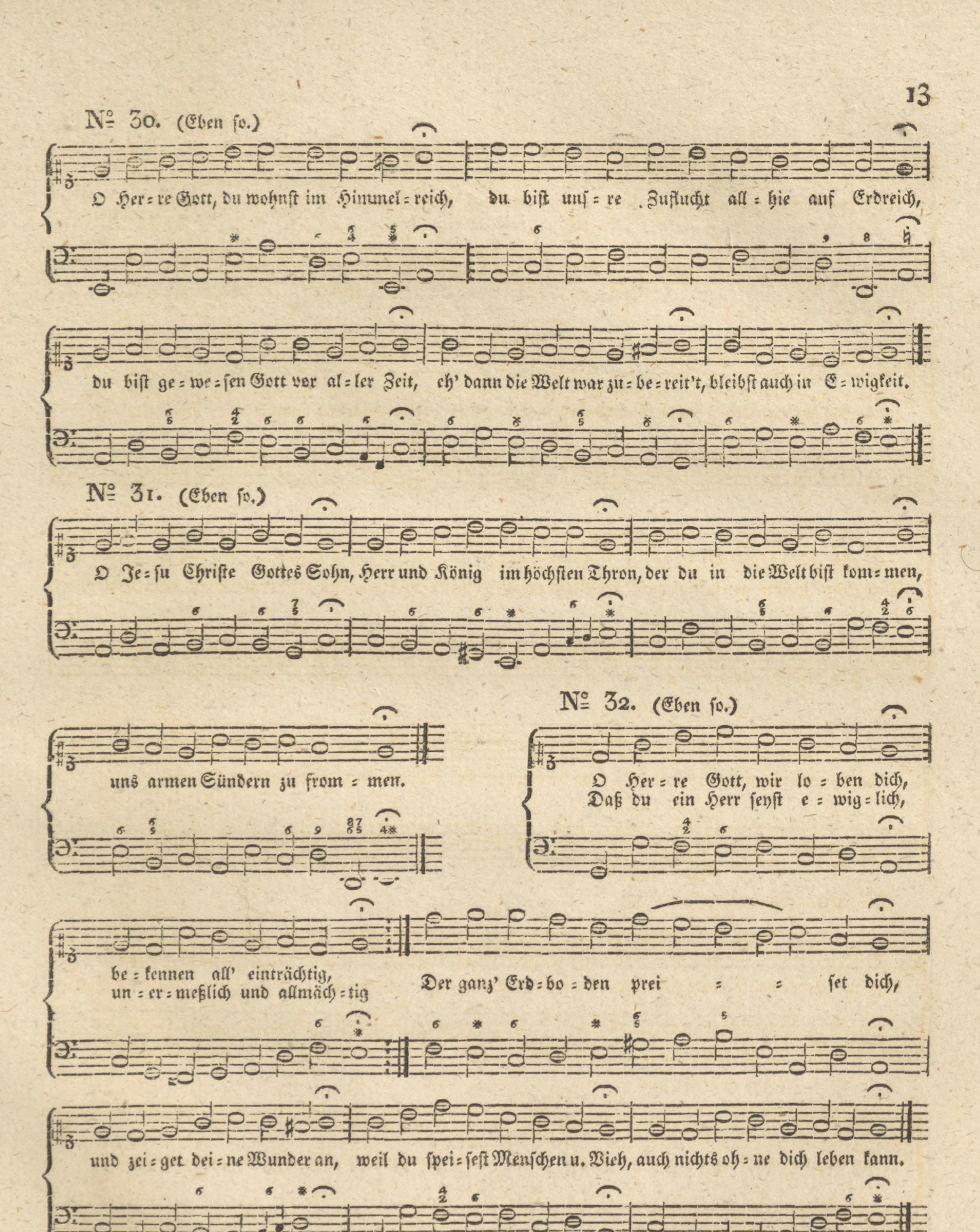
## No. 27. (Eben so.)

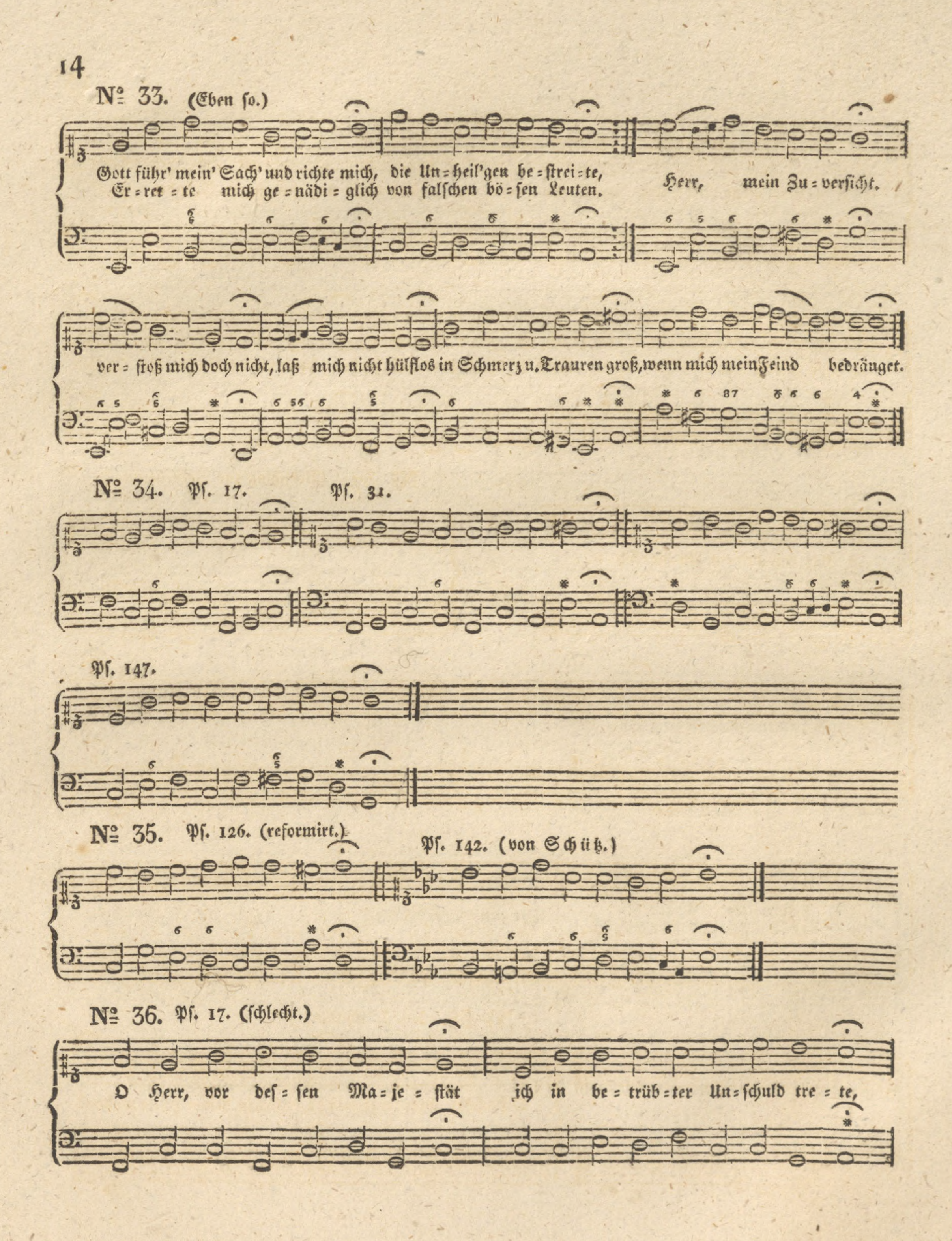
Vertilg' o Herr, in Gnaden meine Schuld! Verschleuß doch nicht dein Her-ze vor mir Ar-men!

Er-müde nicht, dich mei-ner zu er-bar-men; und wirk' an mir ein Wunder dei-ner Huld!

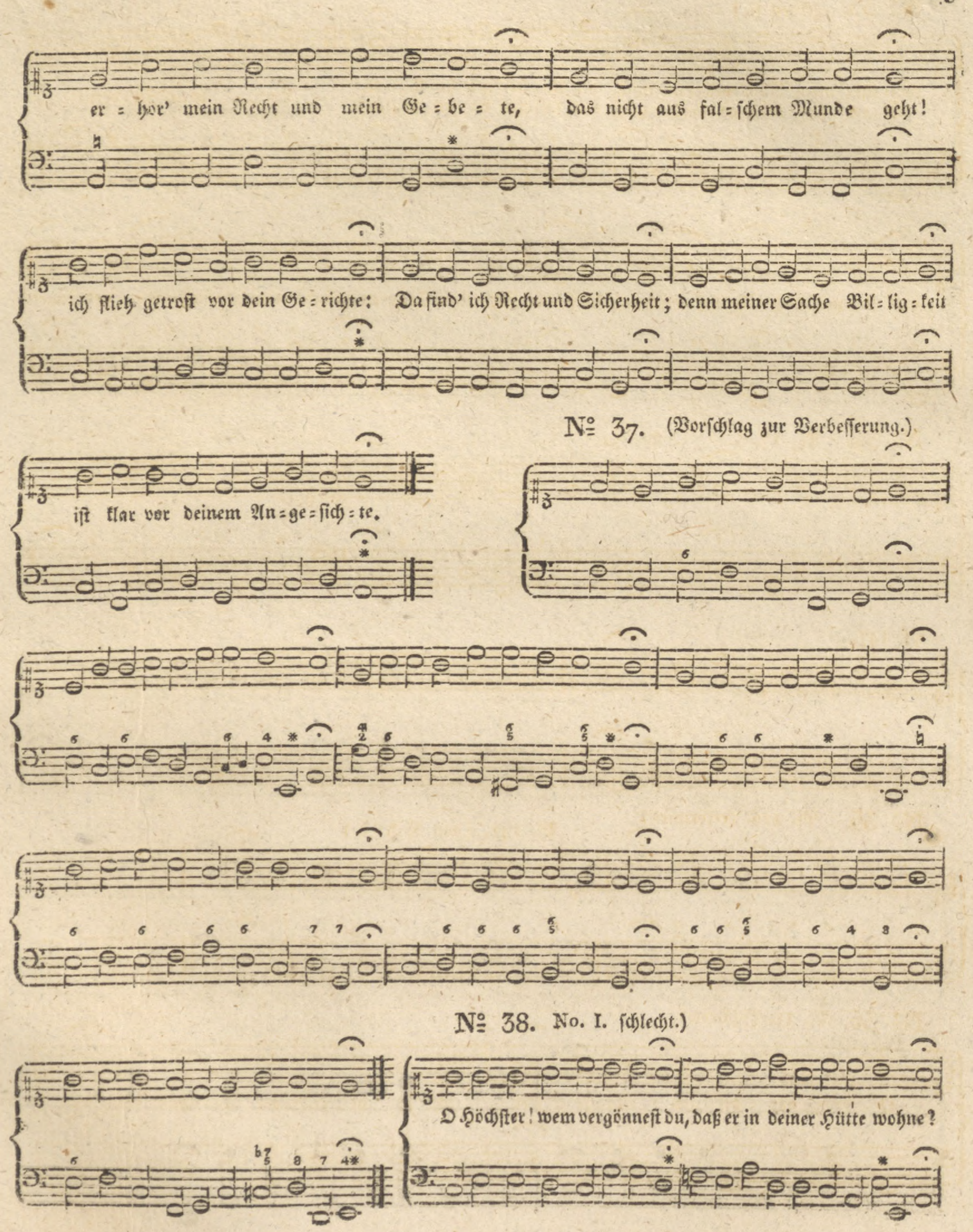
Entreis-se mich der tie-fen Sündennoth! Ach spü-le weg die Flek-ken meiner See-len,

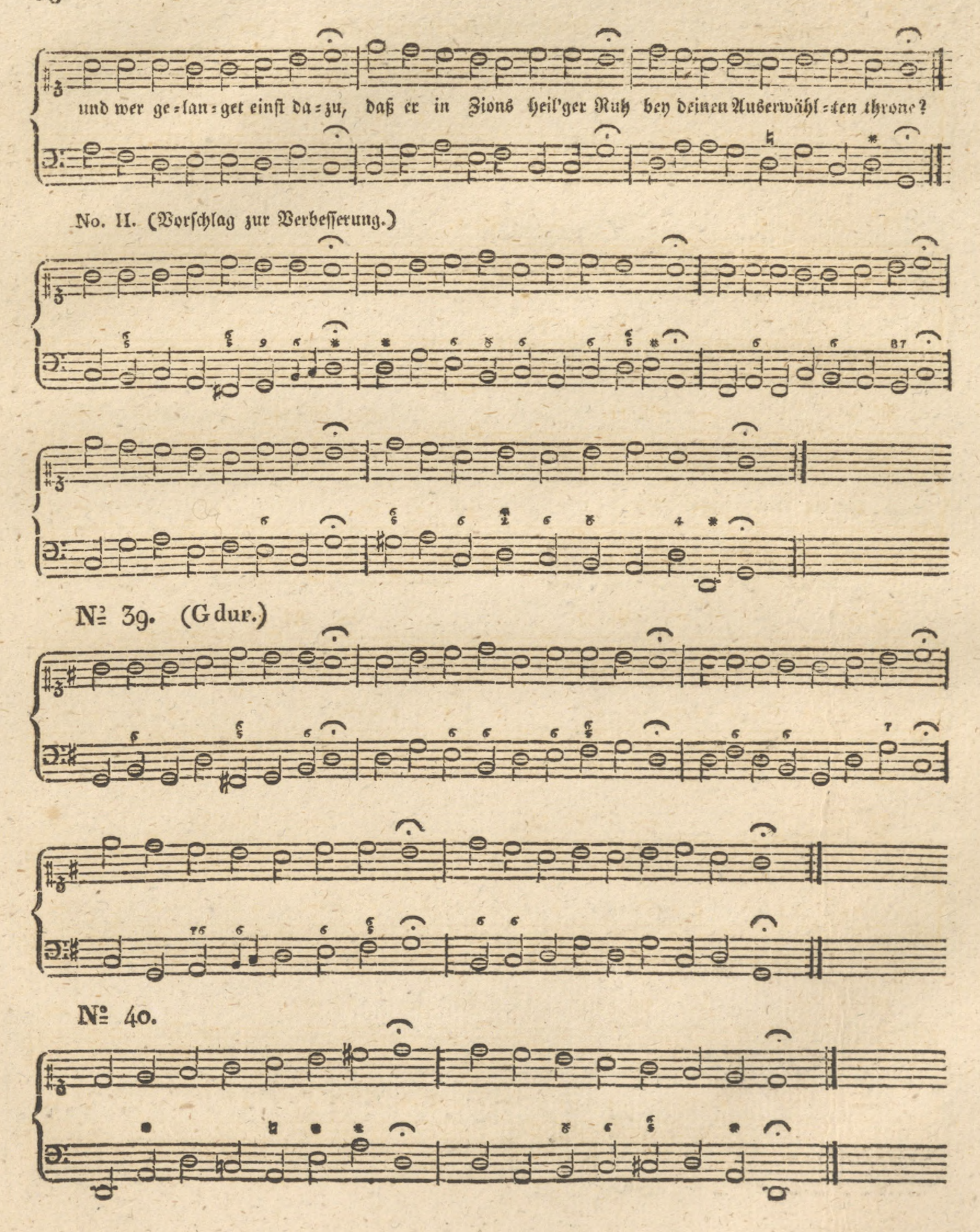

und säubre mich von al = ler Gräuel Koth, die dich erzürnt, und mein Ge = wissen quä = len.
№ 28. (Eben so.)
Barmher = ziger Gott und Vater im Himmelreich, wir, deine Kinder, allzugleich, u. deins' Sohns Mitgenos = sen.
Rufen dich an auf Erden im Geist u. Wahrheit, erhör' uns in deiner Klarheit, auf dich wir uns verlas = sen:
Dein Nam' in uns ge = heiligt werd' der Glaube wach's durch's Wort auf Erd, wirk' neu Gedanken, Wort u. Werk,
dabey man an uns spür' u. merk', daß wir dein' lie = be Kinder seyn, und dir nachfol = gen al = lein.
№ 29. (Eben so.)
Laßt uns schreyen al=le gleich, zum Vater im Himmelreich, be = gehren mit Innigkeit unsrer Seelen Seligkeit,
hie Ge = nad und dort e = wi = ge Klar = heit, sprechend ein = trächtig im Geist und Wahrheit.

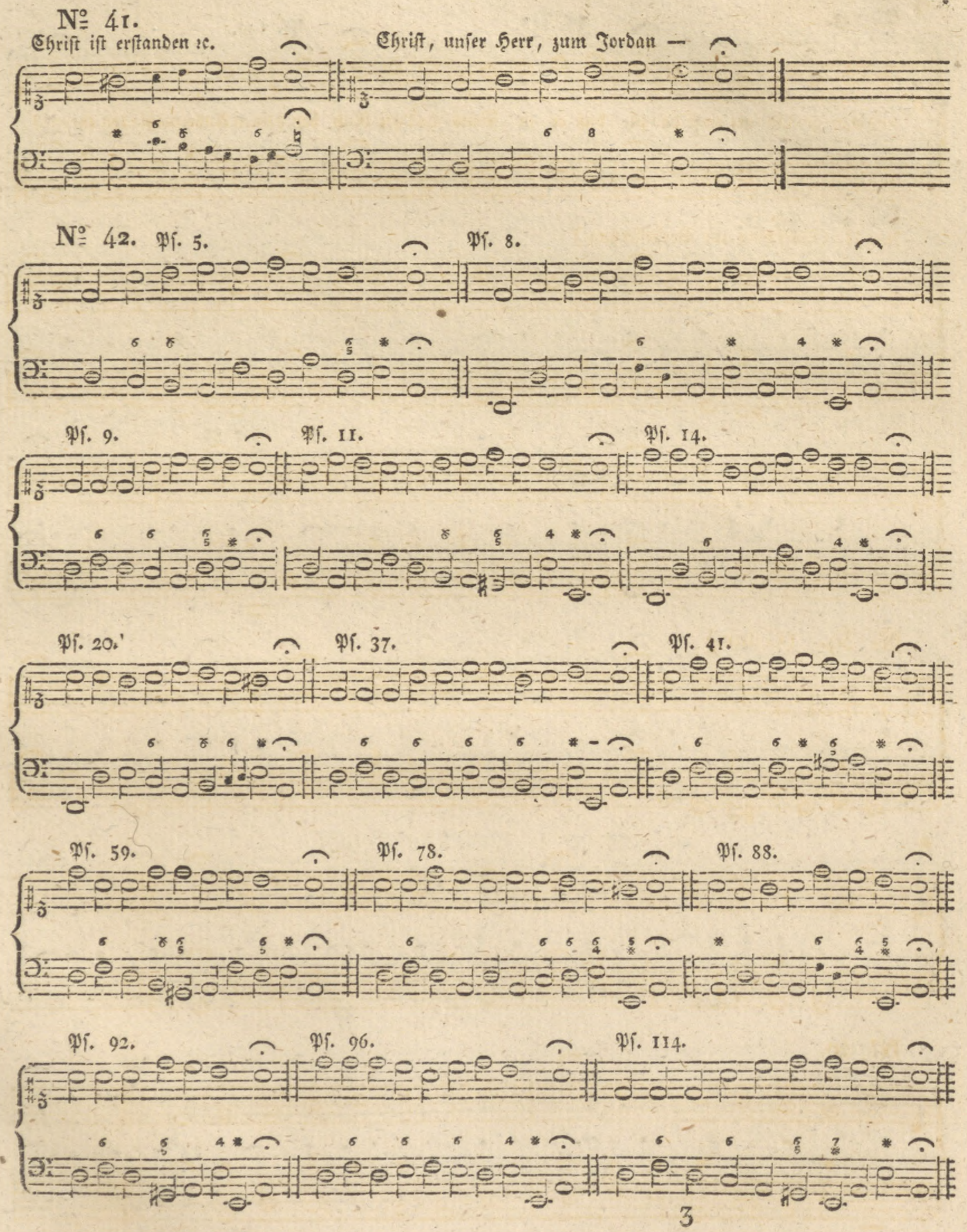

№ 30. (Eben so.)
O Her = re Gott, du wohnst im Himmel = reich, du bist uns = re Zuflucht all = hie auf Erdreich,
du bist ge = we = sen Gott vor al = ler Zeit, eh' dann die Welt war zu = be = reit't, bleibst auch in E = wigkeit.
№ 31. (Eben so.)
O Je = su Christe Gottes Sohn, Herr und König im höchsten Thron, der du in die Welt bist kom = men,
uns armen Sündern zu from = men.
№ 32. (Eben so.)
O Her = re Gott, wir lo = ben dich,
Daß du ein Herr seyst e = wig = lich,
be = kennen all' einträchtig,
un = er = meßlich und allmäch = tig
Der ganz' Erd = bo = den prei = = set dich,
und zei = get dei = ne Wunder an, weil du spei = sest Menschen u. Vieh, auch nichts oh = ne dich leben kann.

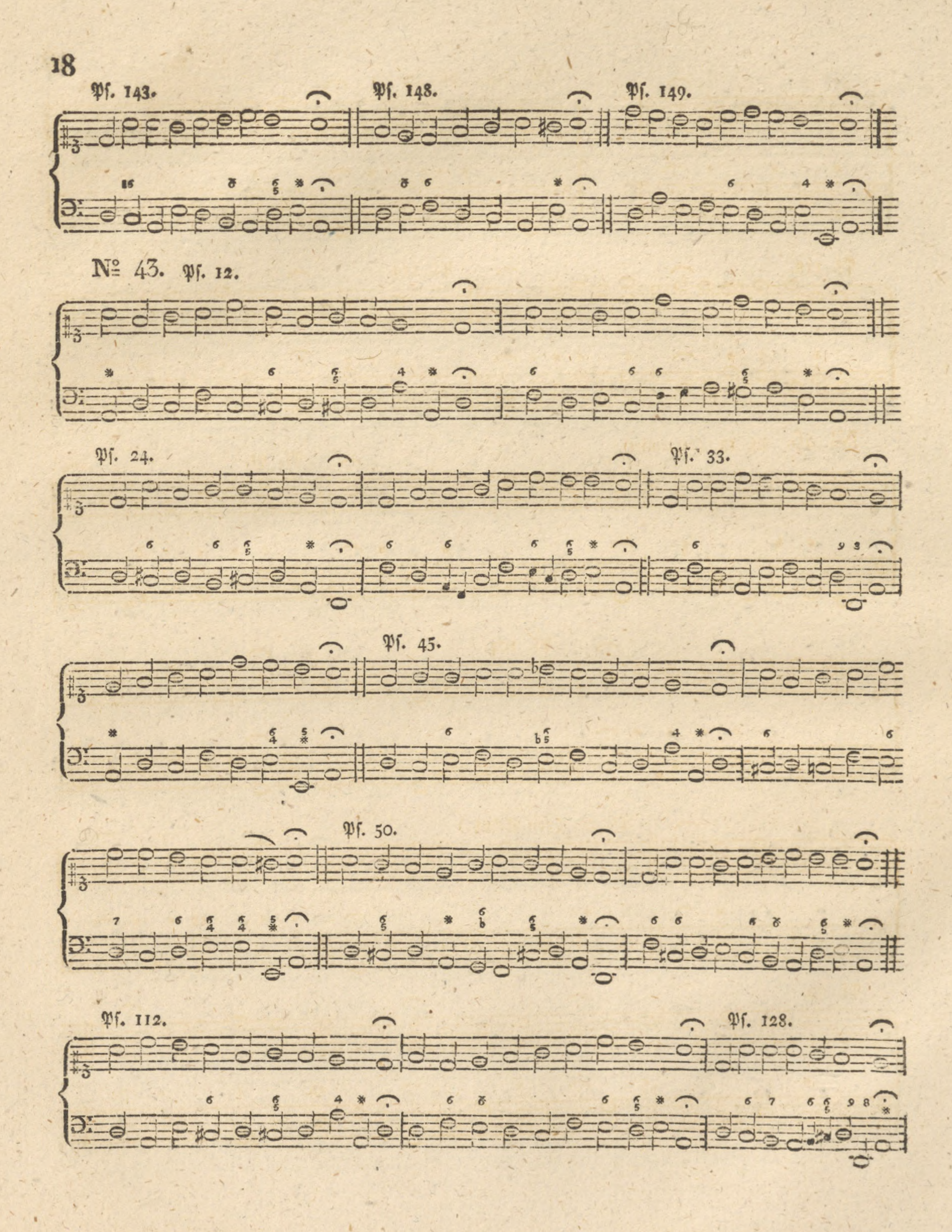


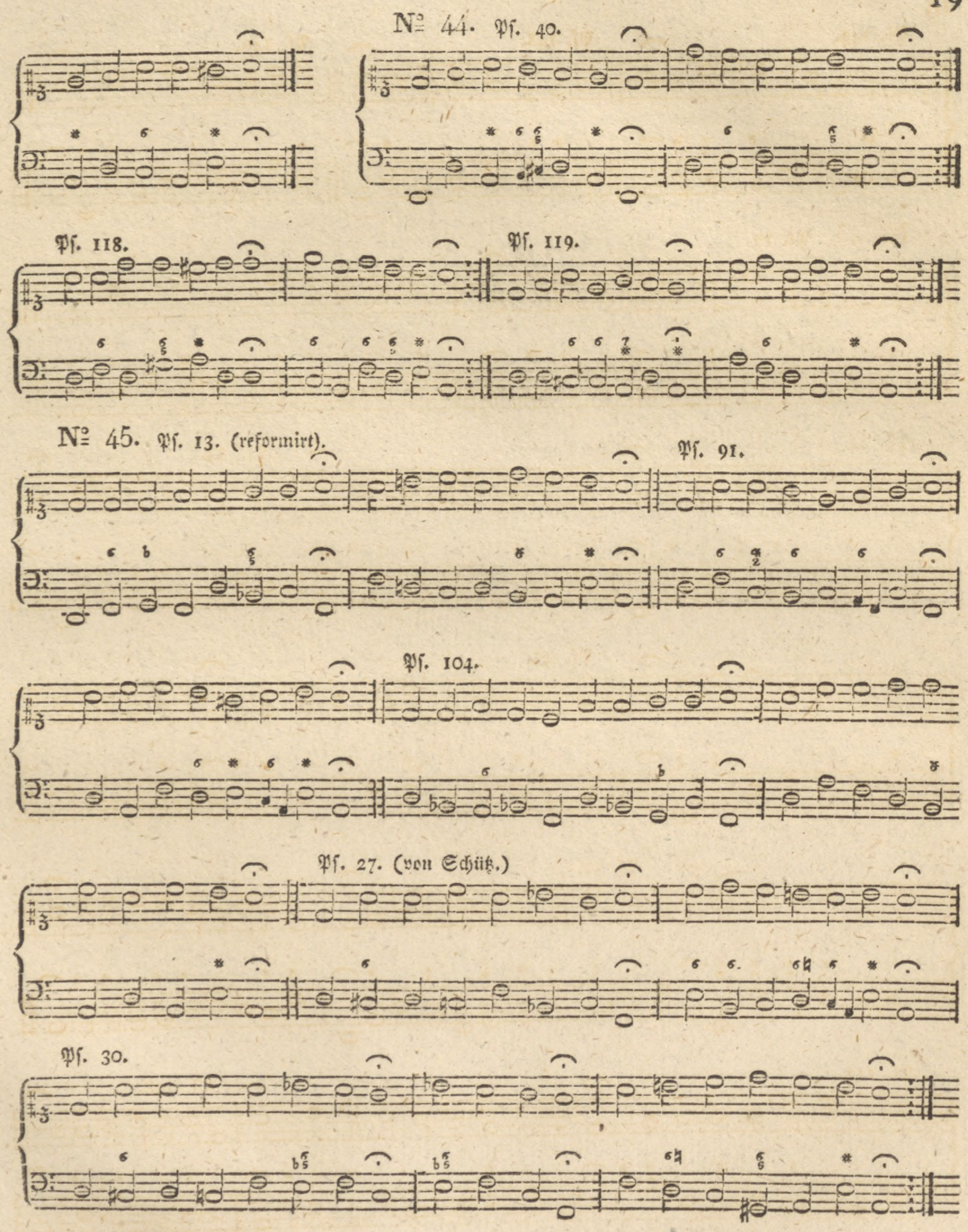
No 33. (Eben so.)
Gott führ' mein' Sach' und richte mich, die Un-heil'gen be-strei-te,
Er-ret-te mich ge-nädi-glich von falschen bö-sen Leuten.
Herr, mein Zu-versicht.
ver-stoß mich doch nicht, laß mich nicht hülflos in Schmerz u. Trauren groß, wenn mich mein Feind bedränget.
No 34. Ps. 17.
Ps. 31.
Ps. 147.
No 35. Ps. 126. (reformirt.)
Ps. 142. (von Schütz.)
No 36. Ps. 17. (schlecht.)
O Herr, vor des-sen Ma-je-stät ich in be-trüb-ter Un-schuld tre-te,

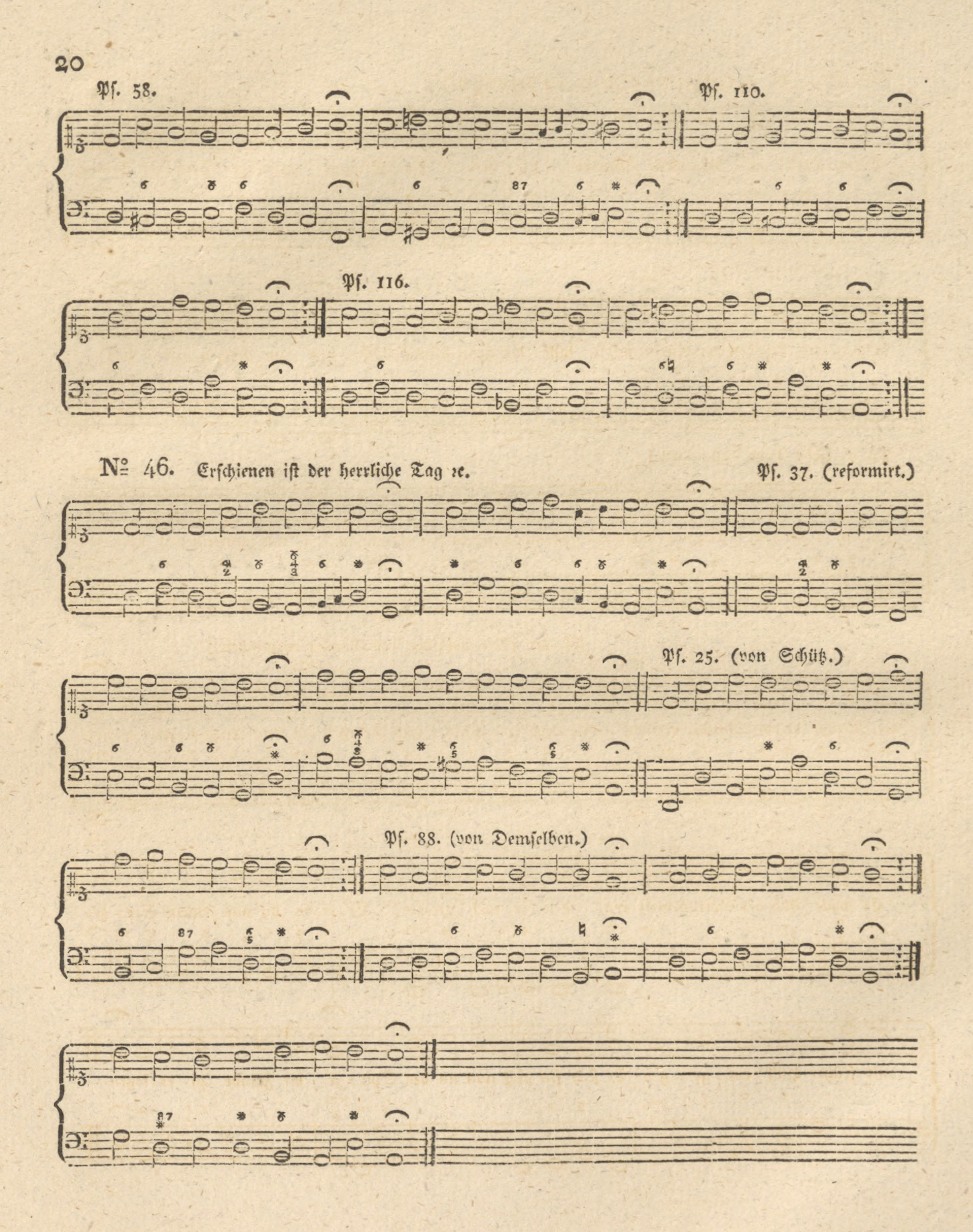

er = hör' mein Recht und mein Ge = be = te, das nicht aus fal = schem Munde geht!
ich flieh getrost vor dein Ge = richte: Da find' ich Recht und Sicherheit; denn meiner Sache Bil = lig = keit
ist klar vor deinem An = ge = sich = te.
№ 37. (Vorschlag zur Verbesserung.)
№ 38. No. I. schlecht.)
O Höchster! wem vergönnest du, daß er in deiner Hütte wohne?

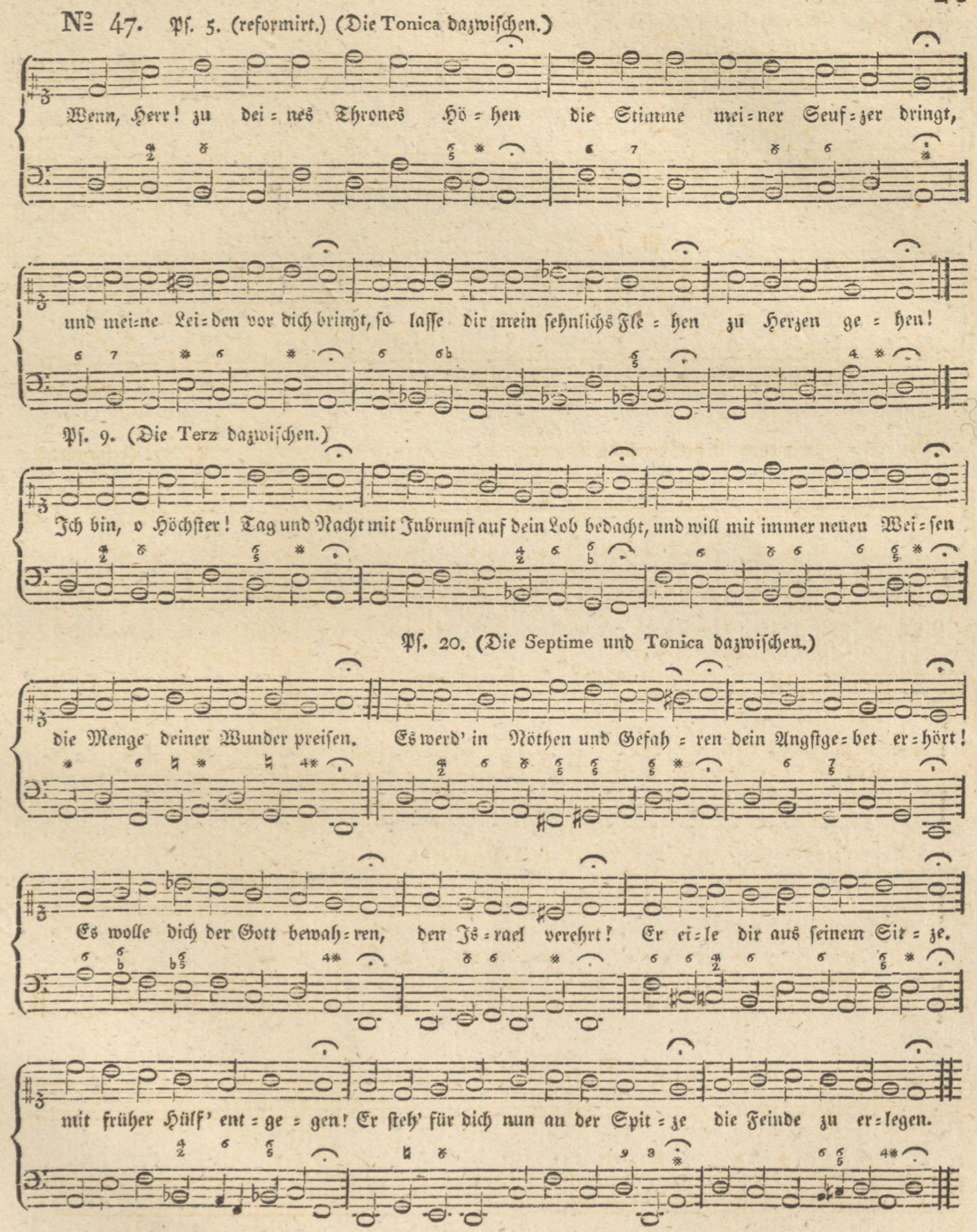

und wer ge=lan=get einst da=zu, daß er in Zions heil'ger Ruh bey deinen Auserwähl=ten throne?
No. II. (Vorschlag zur Verbesserung.)
No. 39. (G dur.)
No. 40.


№ 41.
Christ ist erstanden 2c.
Christ, unser Herr, zum Jordan —
№ 42. Ps. 5.
Ps. 8.
Ps. 9.
Ps. 11.
Ps. 14.
Ps. 20.
Ps. 37.
Ps. 41.
Ps. 59.
Ps. 78.
Ps. 88.
Ps. 92.
Ps. 96.
Ps. 114.

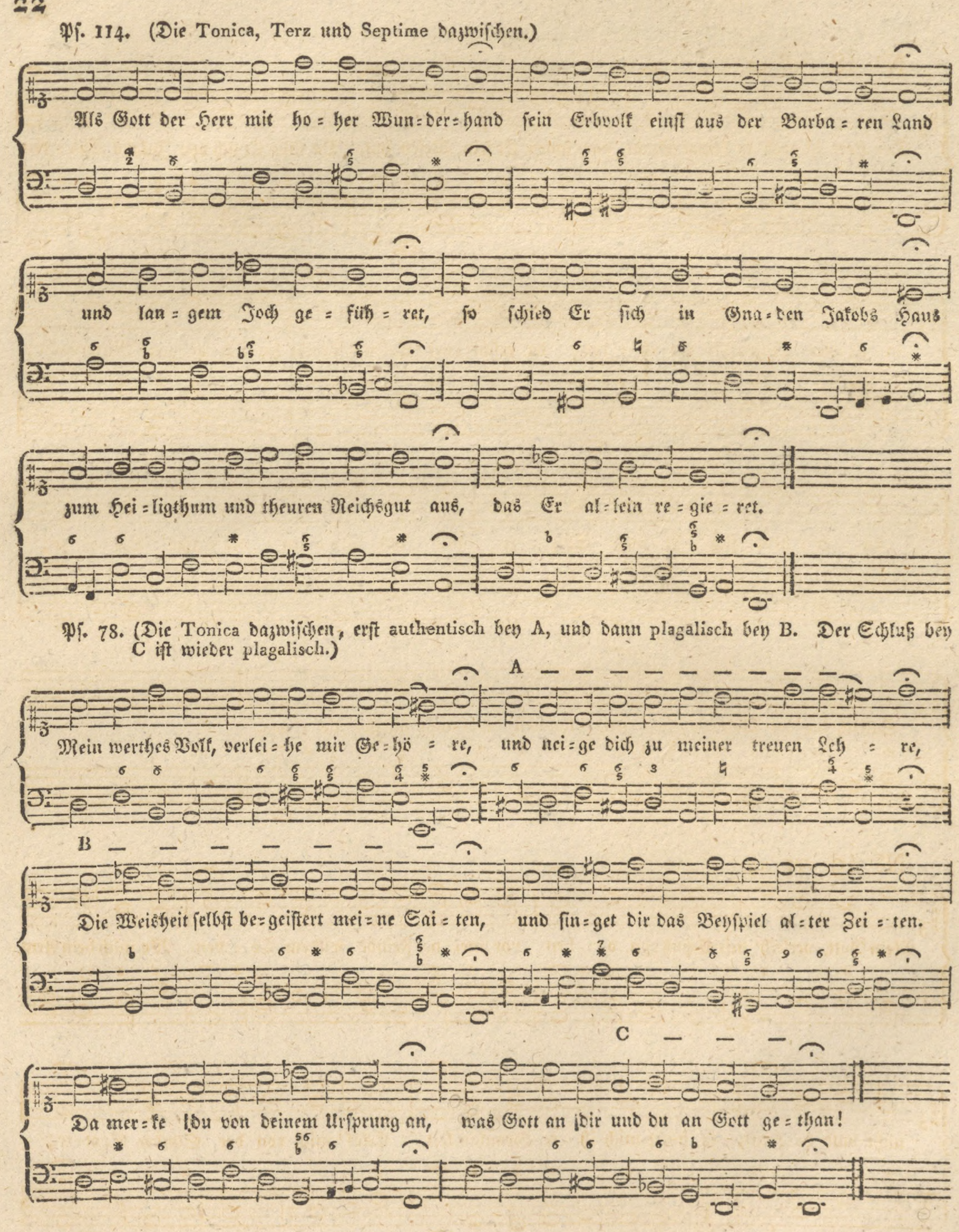

Pſ. 143.
Pſ. 148.
Pſ. 149.
№ 43. Pſ. 12.
Pſ. 24.
Pſ. 33.
Pſ. 45.
Pſ. 50.
Pſ. 112.
Pſ. 128.

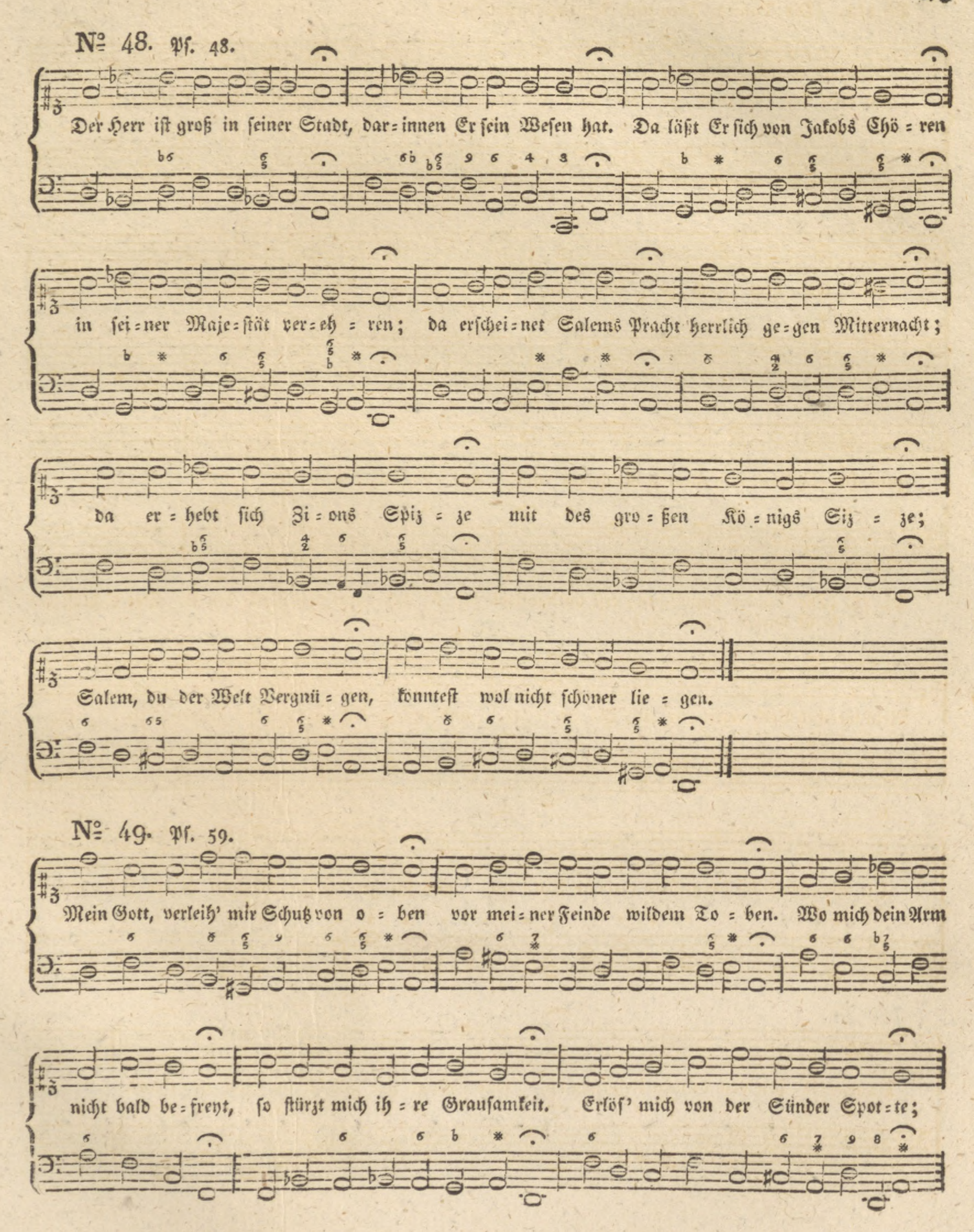

№ 44. Pſ. 40.
Pſ. 118.
Pſ. 119.
№ 45. Pſ. 13. (reformirt).
Pſ. 91.
Pſ. 104.
Pſ. 27. (von Schütz.)
Pſ. 30.

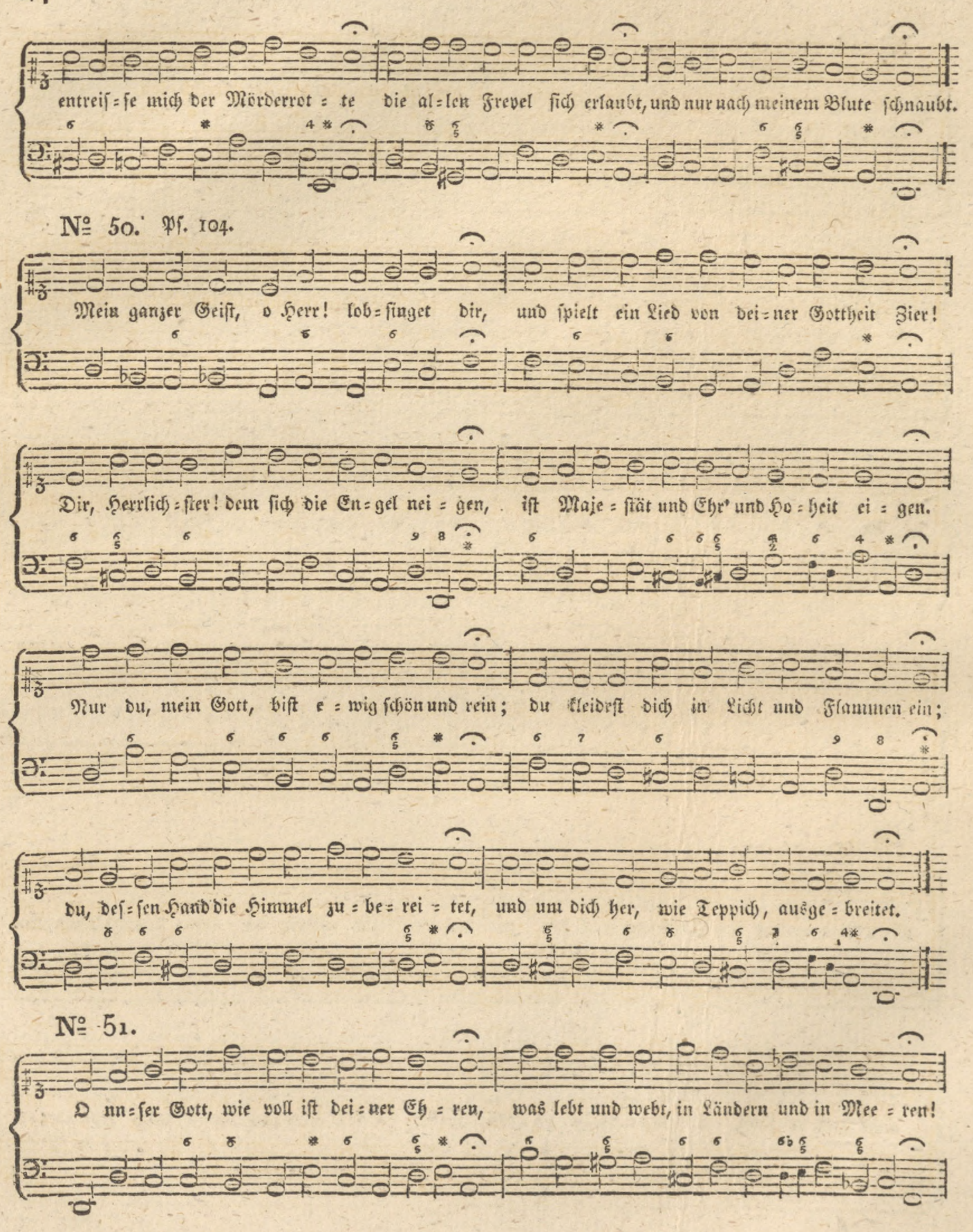

Pſ. 58.
Pſ. 110.
Pſ. 116.
№ 46. Erſchienen iſt der herrliche Tag ꝛc.
Pſ. 37. (reformirt.)
Pſ. 25. (von Schütz.)
Pſ. 88. (von Demſelben.)

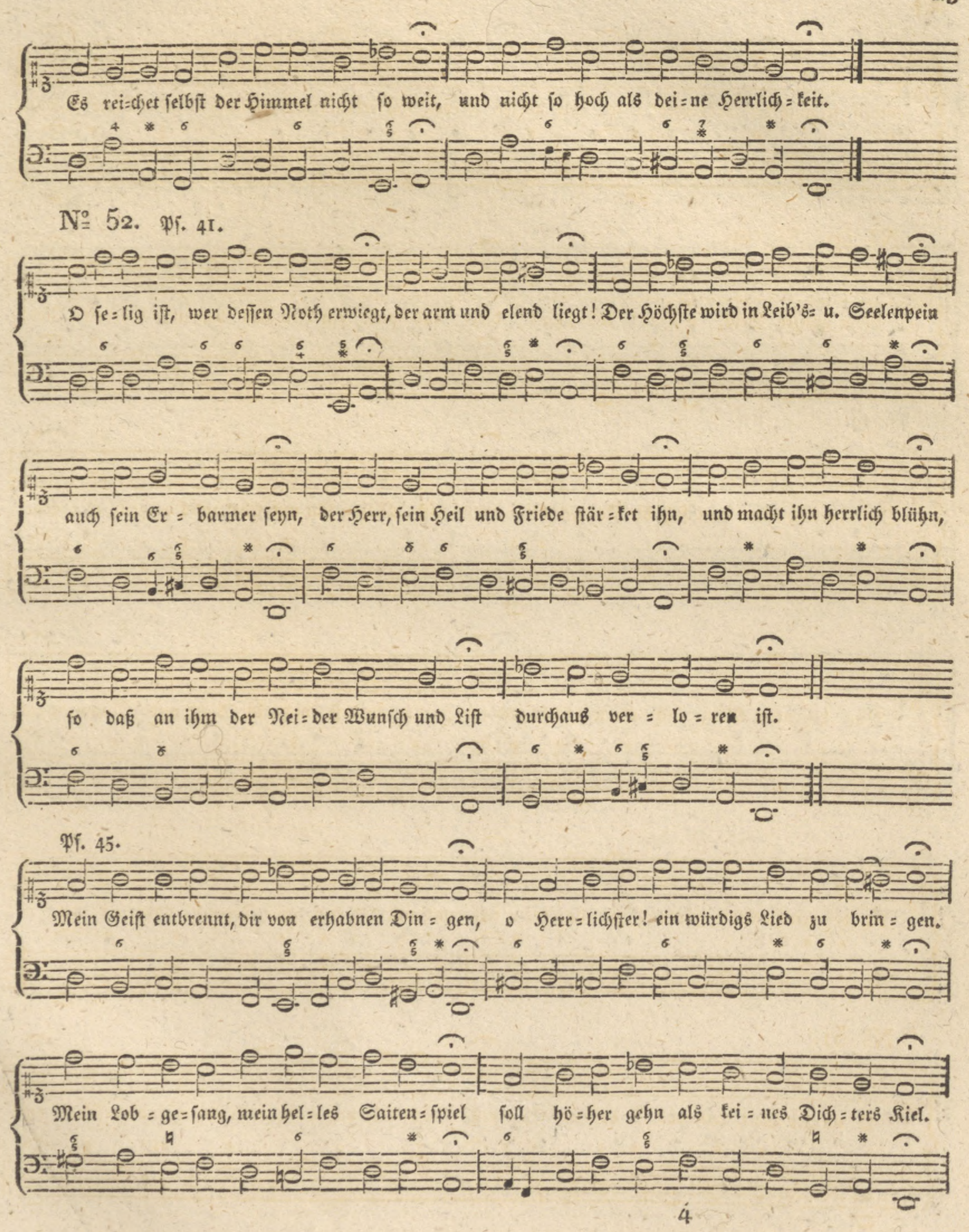


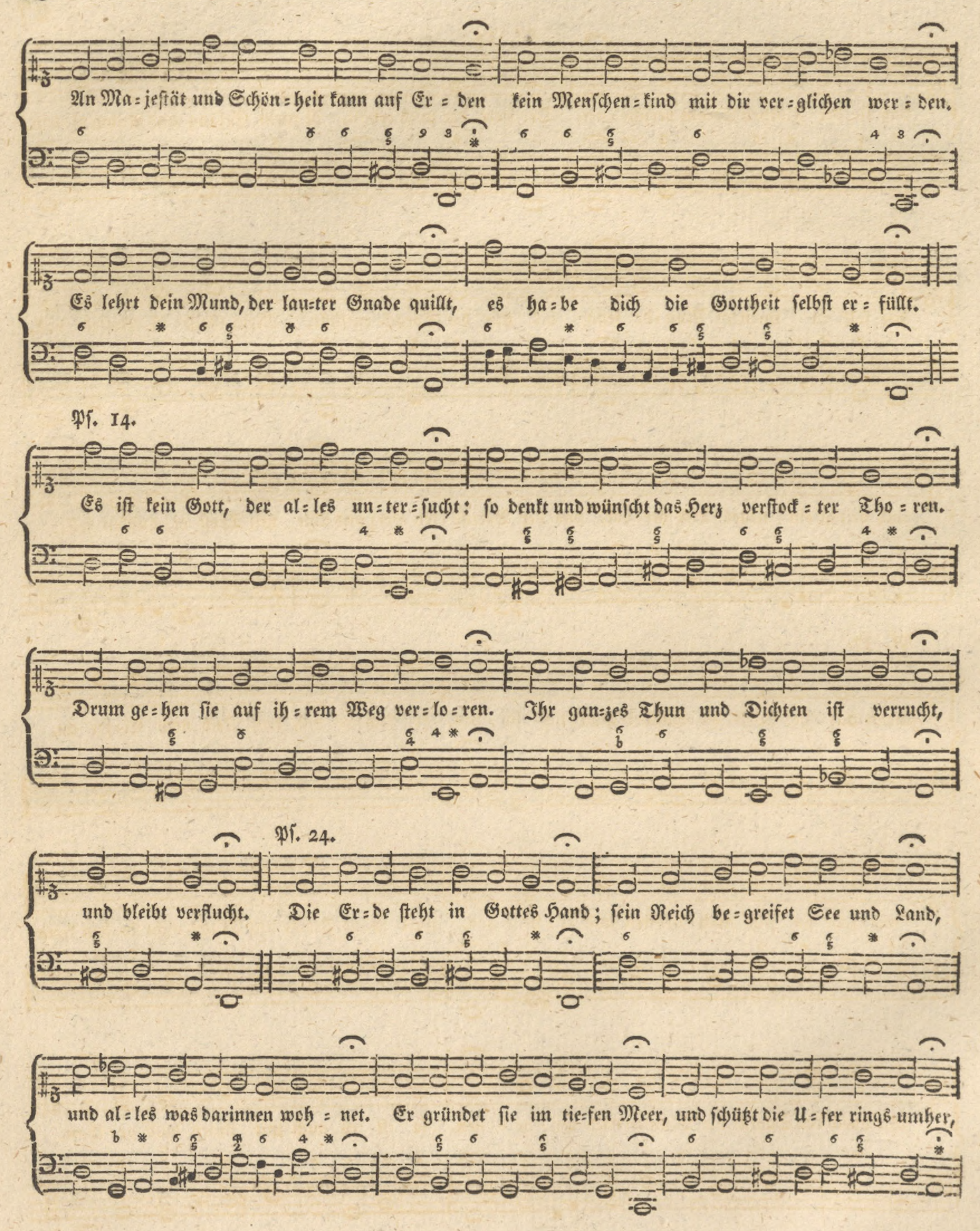
№ 47. Pſ. 5. (reformirt.) (Die Tonica dazwiſchen.)
Wenn, Herr! zu dei = nes Thrones Hö = hen die Stimme mei = ner Seuf = zer dringt,
und mei = ne Lei = den vor dich bringt, ſo laſſe dir mein ſehnlichs Fle = hen zu Herzen ge = hen!
Pſ. 9. (Die Terz dazwiſchen.)
Ich bin, o Höchſter! Tag und Nacht mit Inbrunſt auf dein Lob bedacht, und will mit immer neuen Wei = ſen
Pſ. 20. (Die Septime und Tonica dazwiſchen.)
die Menge deiner Wunder preiſen. Es werd' in Nöthen und Gefah = ren dein Angſtge = bet er = hört!
Es wolle dich der Gott bewah = ren, den Is = rael verehrt! Er ei = le dir aus ſeinem Sit = ze.
mit früher Hülf' ent = ge = gen! Er ſteh' für dich nun an der Spit = ze die Feinde zu er = legen.

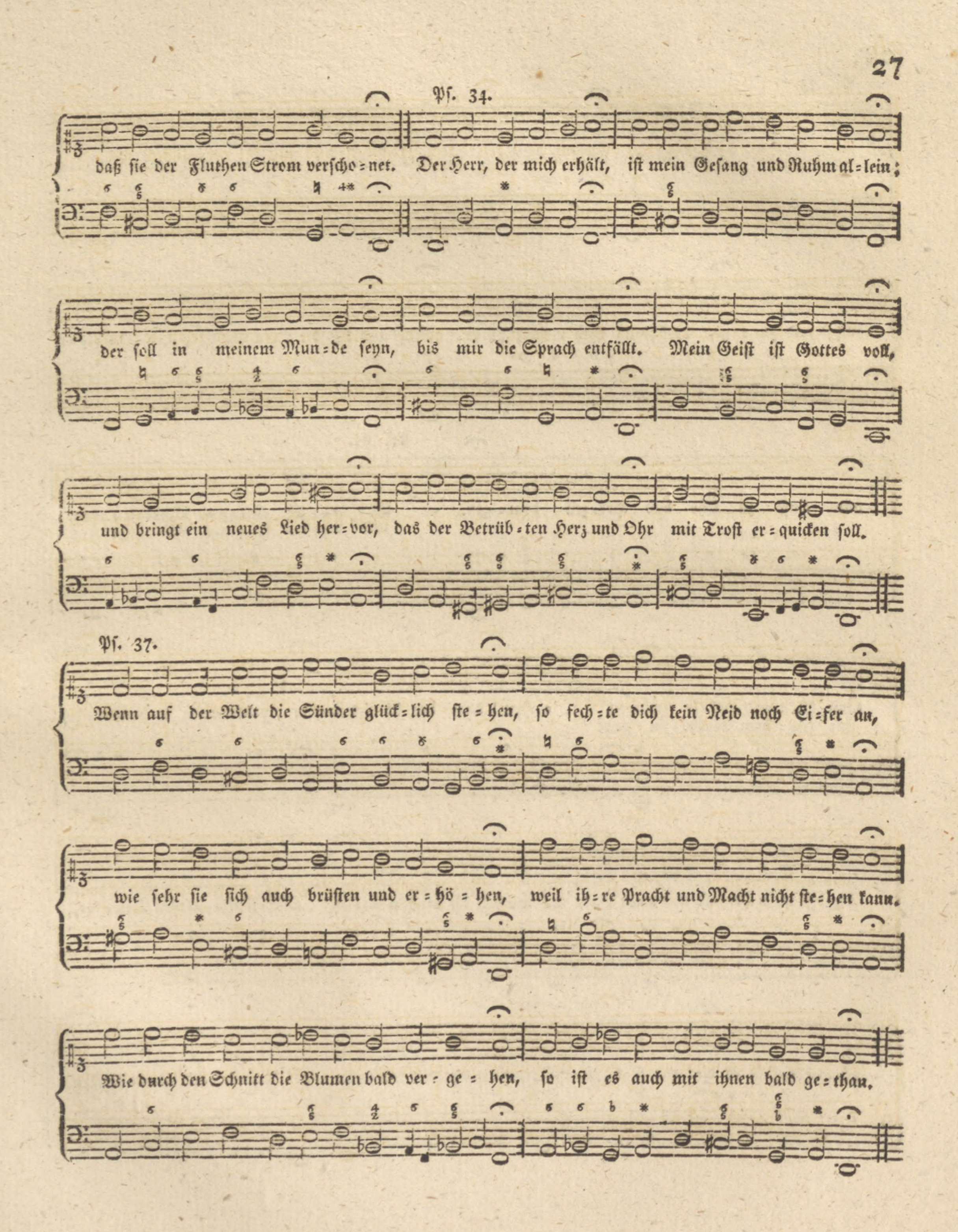

Ps. 114. (Die Tonica, Terz und Septime dazwischen.)
Als Gott der Herr mit ho = her Wun = der = hand sein Erbvolk einst aus der Barba = ren Land
und lan = gem Joch ge = füh = ret, so schied Er sich in Gna = den Jakobs Haus
zum Hei = ligthum und theuren Reichsgut aus, das Er al = lein re = gie = ret.
Ps. 78. (Die Tonica dazwischen, erst authentisch bey A, und dann plagalisch bey B. Der Schluß bey C ist wieder plagalisch.)
A
Mein werthes Volk, verlei = he mir Ge = hö = re, und nei = ge dich zu meiner treuen Leh = re,
B
Die Weisheit selbst be = geistert mei = ne Sai = ten, und sin = get dir das Beyspiel al = ter Zei = ten.
C
Da mer = ke du von deinem Ursprung an, was Gott an dir und du an Gott ge = than!

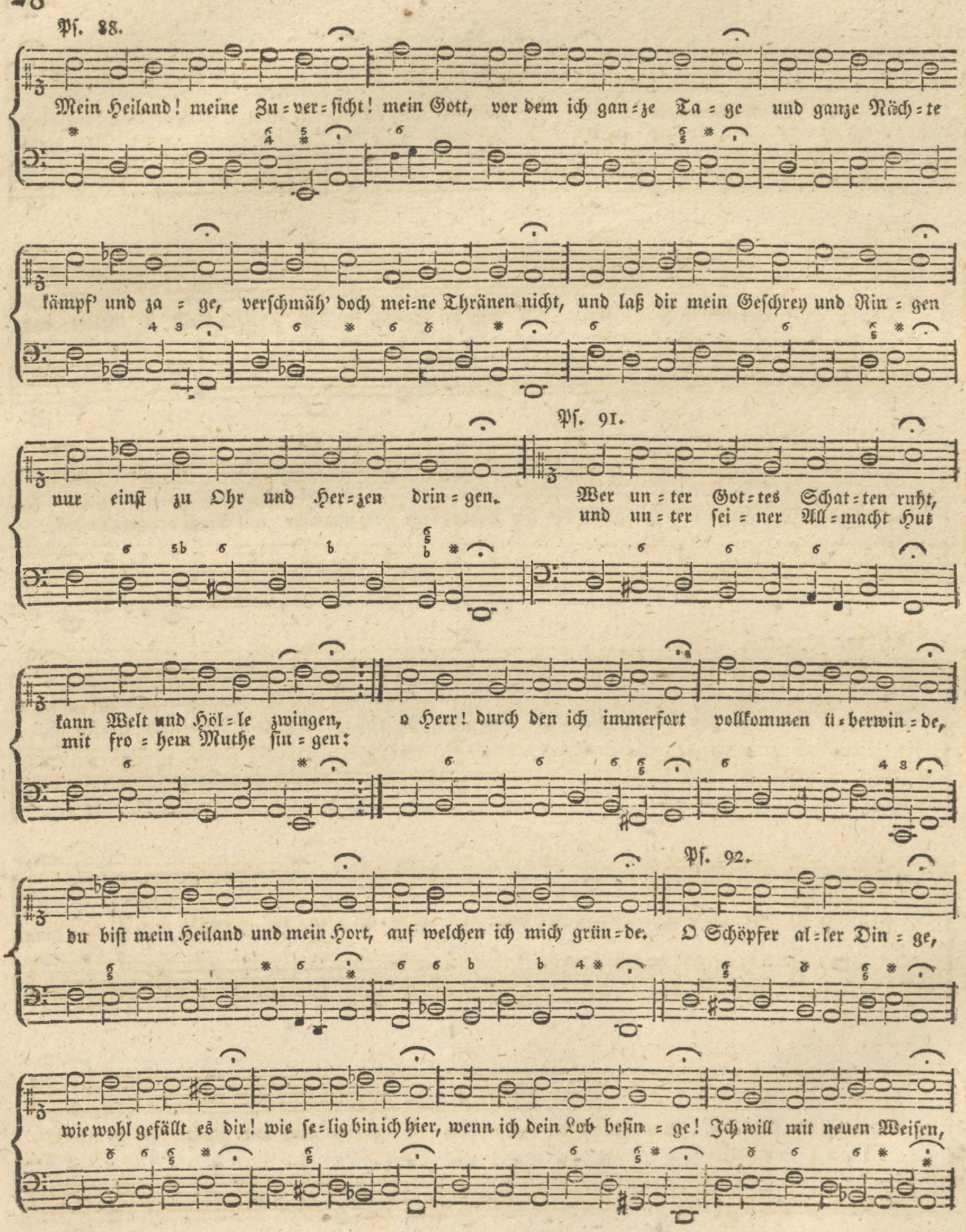

№ 48. Pf. 48.
Der Herr ist groß in seiner Stadt, dar=innen Er sein Wesen hat. Da läßt Er sich von Jakobs Chö=ren
in sei=ner Maje=stät ver=eh=ren; da erschei=net Salems Pracht herrlich ge=gen Mitternacht;
da er=hebt sich Zi=ons Spiz=ze mit des gro=ßen Kö=nigs Siz=ze;
Salem, du der Welt Vergnü=gen, konntest wol nicht schöner lie=gen.
№ 49. Pf. 59.
Mein Gott, verleih' mir Schutz von o=ben vor mei=ner Feinde wildem To=ben. Wo mich dein Arm
nicht bald be=freyt, so stürzt mich ih=re Grausamkeit. Erlös' mich von der Sünder Spot=te;

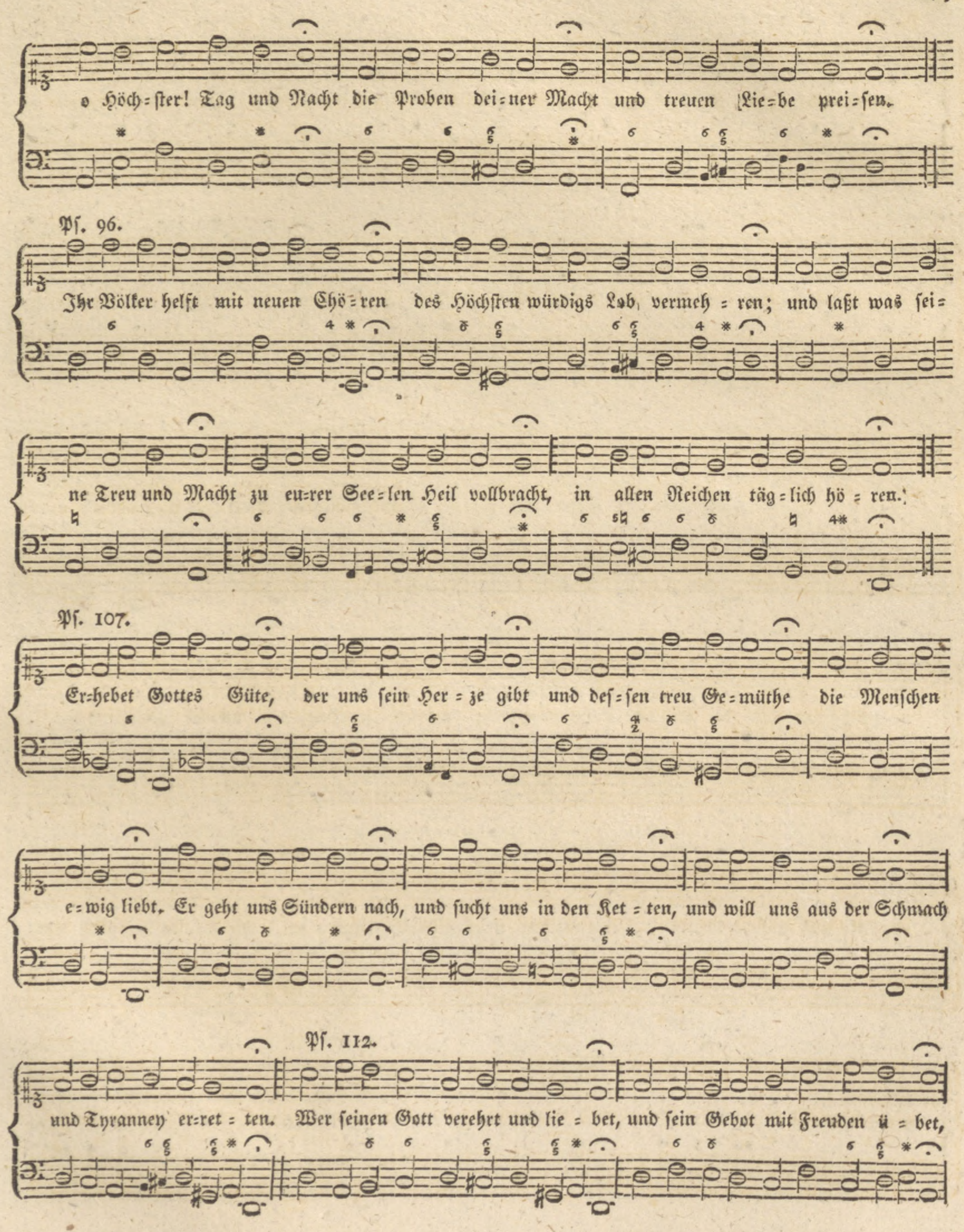

entreis = se mich der Mörderrot = te die al = len Frevel sich erlaubt, und nur nach meinem Blute schnaubt.
№ 50. Ps. 104.
Mein ganzer Geist, o Herr! lob = singet dir, und spielt ein Lied von dei = ner Gottheit Zier!
Dir, Herrlich = ster! dem sich die En = gel nei = gen, ist Maje = stät und Ehr' und Ho = heit ei = gen.
Nur du, mein Gott, bist e = wig schön und rein; du kleidest dich in Licht und Flammen ein;
du, des = sen Hand die Himmel zu = be = rei = tet, und um dich her, wie Teppich, ausge = breitet.
№ 51.
O un = ser Gott, wie voll ist dei = ner Eh = ren, was lebt und webt, in Ländern und in Mee = ren!

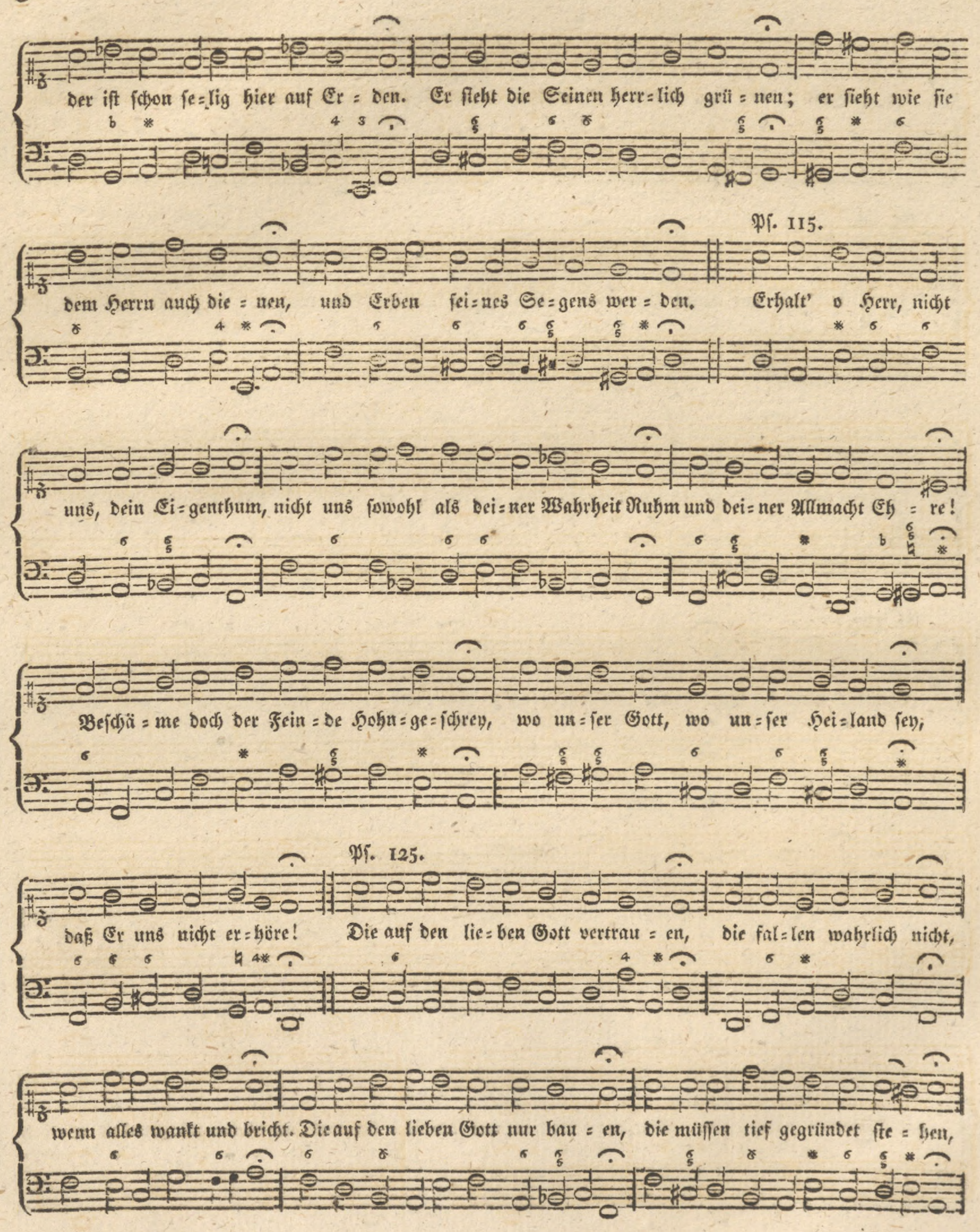

Es rei=chet selbst der Himmel nicht so weit, und nicht so hoch als dei=ne Herrlich=keit.
№ 52. Ps. 41.
O se=lig ist, wer dessen Noth erwiegt, der arm und elend liegt! Der Höchste wird in Leib's= u. Seelenpein
auch sein Er = barmer seyn, der Herr, sein Heil und Friede stär=ket ihn, und macht ihn herrlich blühn,
so daß an ihm der Nei=der Wunsch und List durchaus ver = lo = ren ist.
Ps. 45.
Mein Geist entbrennt, dir von erhabnen Din = gen, o Herr=lichster! ein würdigs Lied zu brin = gen.
Mein Lob = ge=sang, mein hel=les Saiten=spiel soll hö=her gehn als kei=nes Dich=ters Kiel.

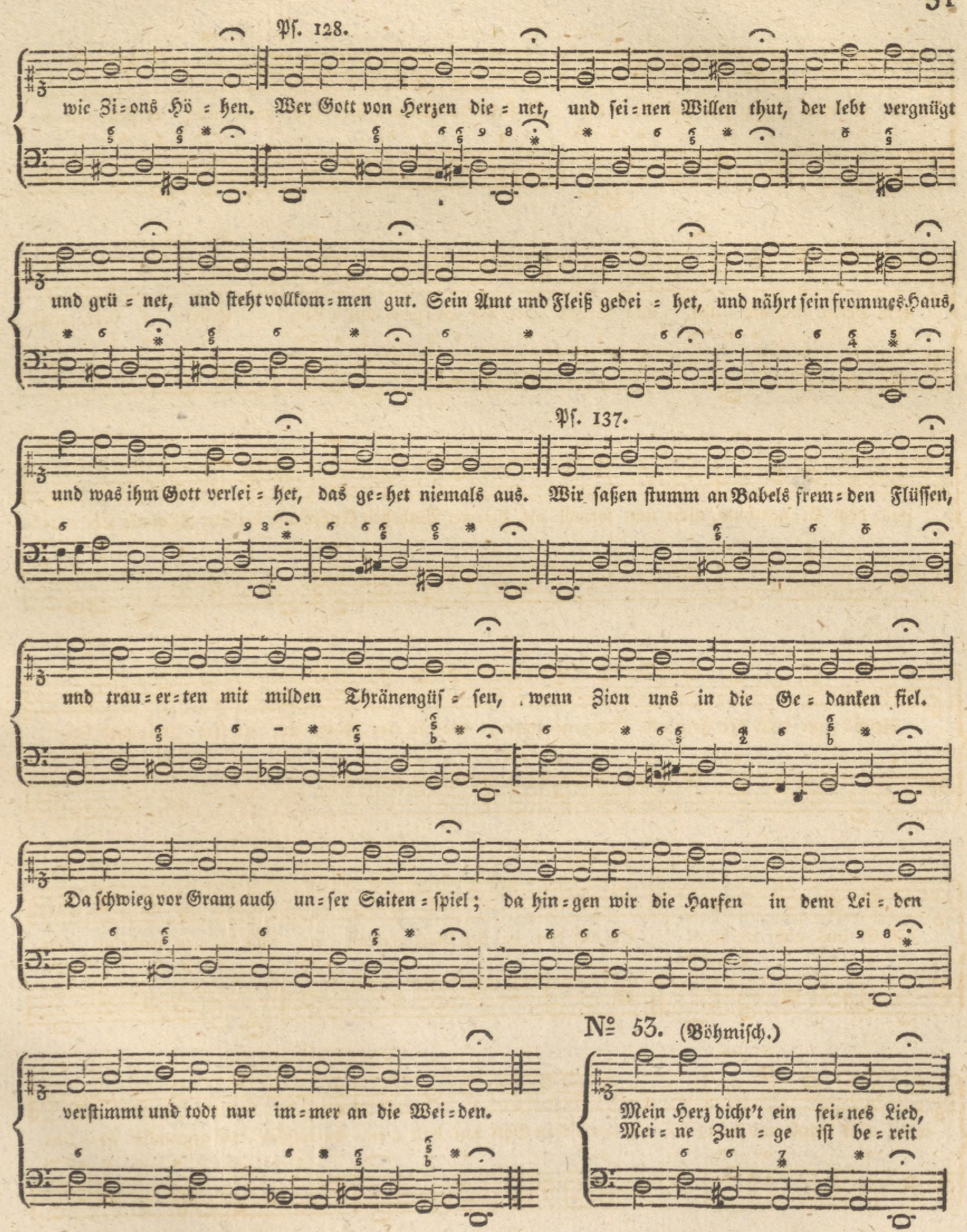

An Ma=jestät und Schön=heit kann auf Er=den kein Menschen=kind mit dir ver=glichen wer=den.
Es lehrt dein Mund, der lau=ter Gnade quillt, es ha=be dich die Gottheit selbst er=füllt.
Ps. 14.
Es ist kein Gott, der al=les un=ter=sucht: so denkt und wünscht das Herz verstock=ter Tho=ren.
Drum ge=hen sie auf ih=rem Weg ver=lo=ren. Ihr gan=zes Thun und Dichten ist verrucht,
und bleibt verflucht.
Ps. 24.
Die Er=de steht in Gottes Hand; sein Reich be=greifet See und Land,
und al=les was darinnen woh=net. Er gründet sie im tie=fen Meer, und schützt die U=fer rings umher,

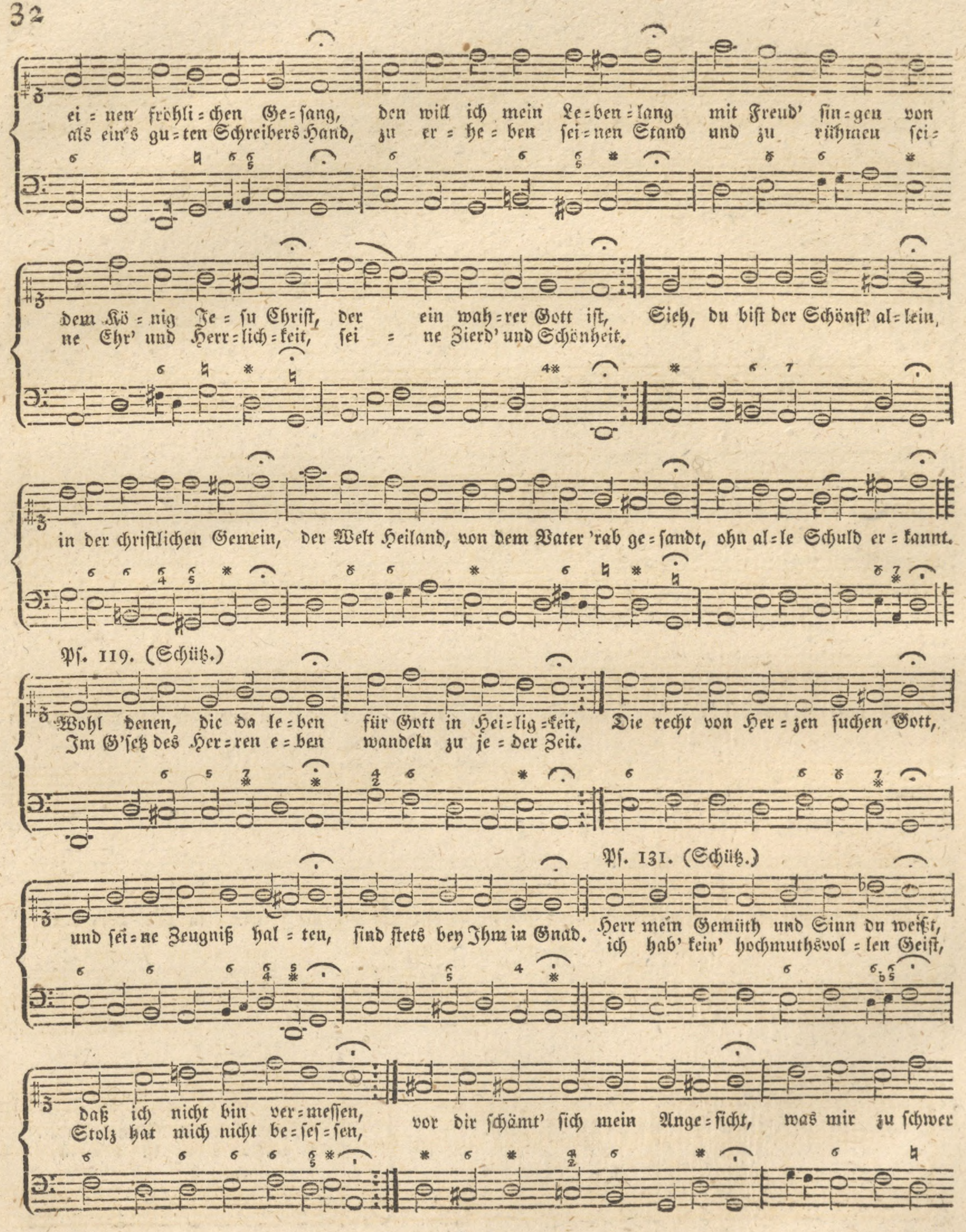

Ps. 34.
daß sie der Fluthen Strom verscho = net. Der Herr, der mich erhält, ist mein Gesang und Ruhm al = lein;
der soll in meinem Mun = de seyn, bis mir die Sprach entfällt. Mein Geist ist Gottes voll,
und bringt ein neues Lied her = vor, das der Betrüb = ten Herz und Ohr mit Trost er = quicken soll.
Ps. 37.
Wenn auf der Welt die Sünder glück = lich ste = hen, so fech = te dich kein Neid noch Ei = fer an,
wie sehr sie sich auch brüsten und er = hö = hen, weil ih = re Pracht und Macht nicht ste = hen kann.
Wie durch den Schnitt die Blumen bald ver = ge = hen, so ist es auch mit ihnen bald ge = than.

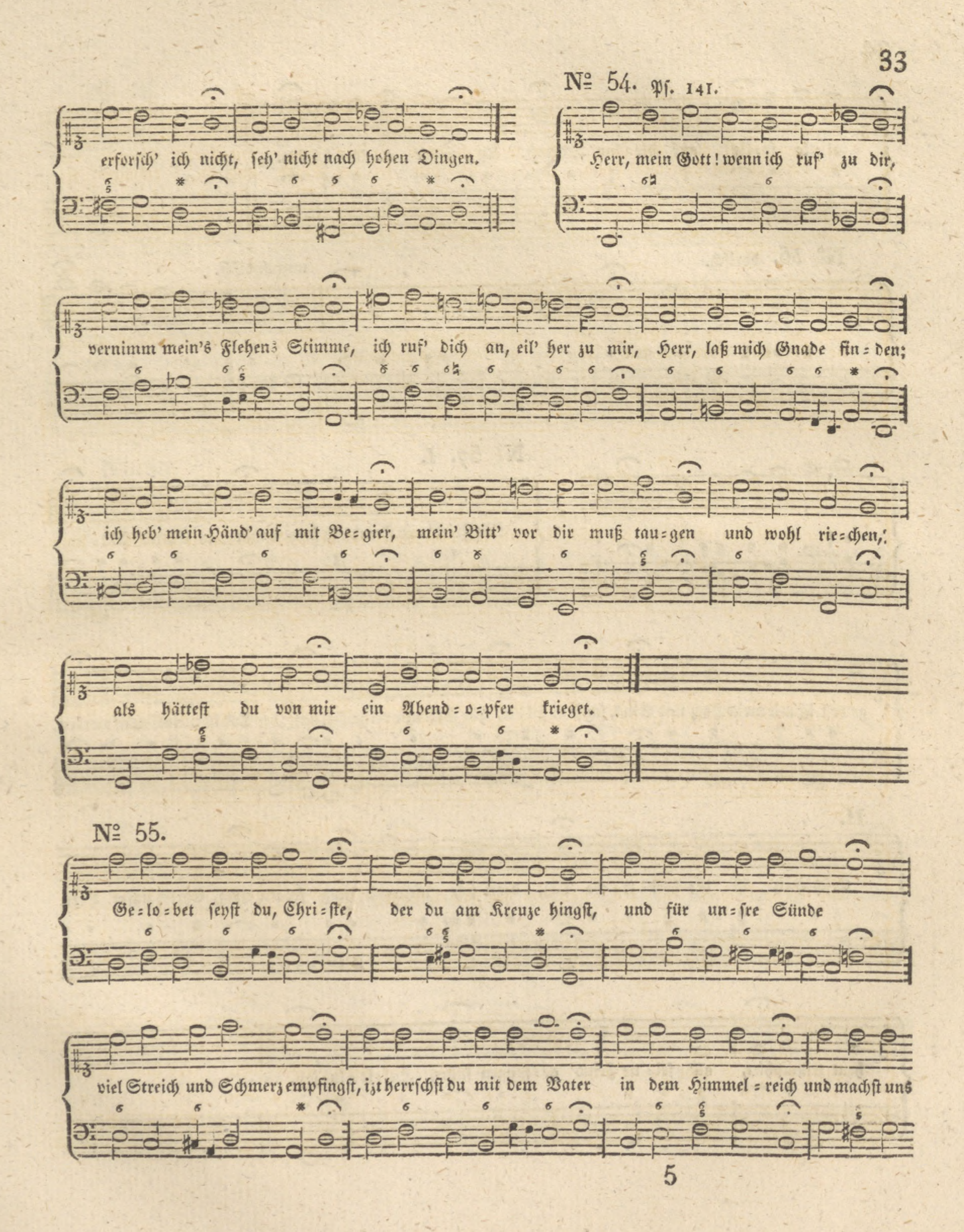

Ps. 88.
Mein Heiland! meine Zu = ver = sicht! mein Gott, vor dem ich gan = ze Ta = ge und ganze Näch = te
kämpf' und za = ge, verschmäh' doch mei = ne Thränen nicht, und laß dir mein Geschrey und Rin = gen
nur einst zu Ohr und Her = zen drin = gen.
Ps. 91.
Wer un = ter Got = tes Schat = ten ruht,
und un = ter sei = ner All = macht Hut
kann Welt und Höl = le zwingen,
mit fro = hem Muthe sin = gen:
o Herr! durch den ich immerfort vollkommen ü = berwin = de,
du bist mein Heiland und mein Hort, auf welchen ich mich grün = de.
Ps. 92.
O Schöpfer al = ler Din = ge,
wie wohl gefällt es dir! wie se = lig bin ich hier, wenn ich dein Lob besin = ge! Ich will mit neuen Weisen,

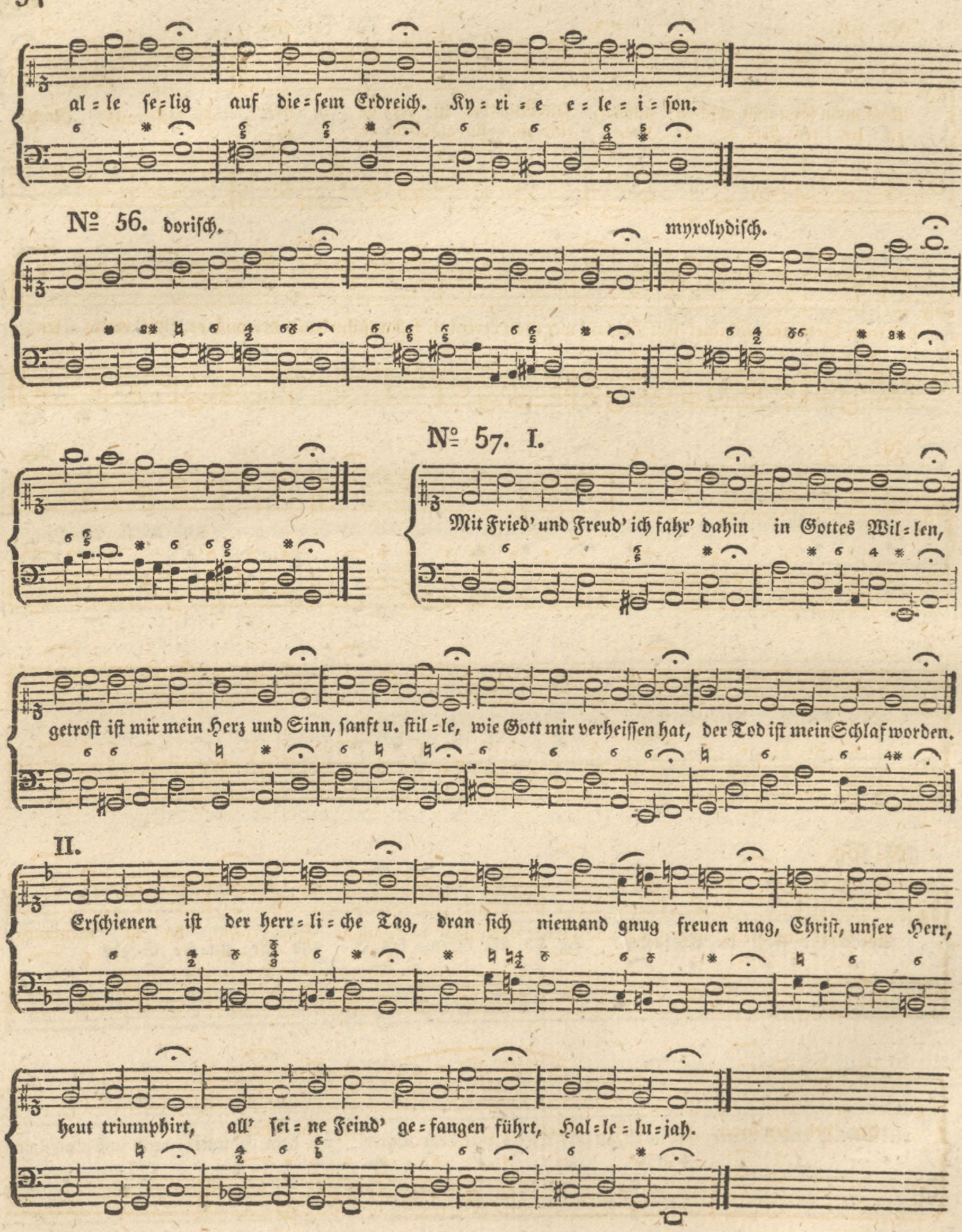

o Höch=ster! Tag und Nacht die Proben dei=ner Macht und treuen Lie=be prei=sen.
Ps. 96.
Ihr Völker helft mit neuen Chö=ren des Höchsten würdigs Lob vermeh=ren; und laßt was sei=
ne Treu und Macht zu eu=rer See=len Heil vollbracht, in allen Reichen täg=lich hö=ren.
Ps. 107.
Er=hebet Gottes Güte, der uns sein Her=ze gibt und des=sen treu Ge=müthe die Menschen
e=wig liebt. Er geht uns Sündern nach, und sucht uns in den Ket=ten, und will uns aus der Schmach
Ps. 112.
und Tyranney er=ret=ten. Wer seinen Gott verehrt und lie=bet, und sein Gebot mit Freuden ü=bet,


der ist schon se=lig hier auf Er = den. Er sieht die Seinen herr=lich grü = nen; er sieht wie sie
dem Herrn auch die = nen, und Erben sei=nes Se=gens wer = den.
Ps. 115.
Erhalt' o Herr, nicht
uns, dein Ei=genthum, nicht uns sowohl als dei=ner Wahrheit Ruhm und dei=ner Allmacht Eh = re!
Beschä = me doch der Fein = de Hohn=ge=schrey, wo un=ser Gott, wo un=ser Hei=land sey;
daß Er uns nicht er=höre!
Ps. 125.
Die auf den lie=ben Gott vertrau = en, die fal=len wahrlich nicht,
wenn alles wankt und bricht. Die auf den lieben Gott nur bau = en, die müssen tief gegründet ste = hen,


Ps. 128.
wie Zi=ons Hö=hen. Wer Gott von Herzen die=net, und sei=nen Willen thut, der lebt vergnügt
und grü=net, und steht vollkom=men gut. Sein Amt und Fleiß gedei=het, und nährt sein frommes Haus,
Ps. 137.
und was ihm Gott verlei=het, das ge=het niemals aus. Wir saßen stumm an Babels frem=den Flüssen,
und trau=er=ten mit milden Thränengüs=sen, wenn Zion uns in die Ge=danken fiel.
Da schwieg vor Gram auch un=ser Saiten=spiel; da hin=gen wir die Harfen in dem Lei=den
verstimmt und todt nur im=mer an die Wei=den.
№ 53. (Böhmisch.)
Mein Herz dicht't ein fei=nes Lied,
Mei=ne Zun=ge ist be=reit


ei = nen fröhli = chen Ge = sang, den will ich mein Le = ben = lang mit Freud' sin = gen von
als ein's gu = ten Schreibers Hand, zu er = he = ben sei = nen Stand und zu rühmen sei =
dem Kö = nig Je = su Christ, der ein wah = rer Gott ist, Sieh, du bist der Schönst' al = lein,
ne Ehr' und Herr = lich = keit, sei = ne Zierd' und Schönheit.
in der christlichen Gemein, der Welt Heiland, von dem Vater 'rab ge = sandt, ohn al = le Schuld er = kannt.
Ps. 119. (Schütz.)
Wohl denen, die da le = ben für Gott in Hei = lig = keit, Die recht von Her = zen suchen Gott,
Im G'setz des Her = ren e = ben wandeln zu je = der Zeit.
und sei = ne Zeugniß hal = ten, sind stets bey Ihm in Gnad.
Ps. 131. (Schütz.)
Herr mein Gemüth und Sinn du weißt,
ich hab' kein' hochmuthsvol = len Geist,
daß ich nicht bin ver = messen,
Stolz hat mich nicht be = ses = sen,
vor dir schämt' sich mein Ange = sicht, was mir zu schwer


erforsch' ich nicht, seh' nicht nach hohen Dingen.
№ 54. Ps. 141.
Herr, mein Gott! wenn ich ruf' zu dir,
vernimm mein's Flehens Stimme, ich ruf' dich an, eil' her zu mir, Herr, laß mich Gnade fin=den;
ich heb' mein Händ' auf mit Be=gier, mein' Bitt' vor dir muß tau=gen und wohl rie=chen,
als hättest du von mir ein Abend=o=pfer krieget.
№ 55.
Ge=lo=bet seyst du, Chri=ste, der du am Kreuze hingst, und für un=sre Sünde
viel Streich und Schmerz empfingst, itzt herrschst du mit dem Vater in dem Himmel=reich und machst uns


al = le se = lig auf die = sem Erdreich. Ky = ri = e e = le = i = son.
№ 56. dorisch.
myxolydisch.
№ 57. I.
Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin in Gottes Wil = len,
getrost ist mir mein Herz und Sinn, sanft u. stil = le, wie Gott mir verheissen hat, der Tod ist mein Schlaf worden.
II.
Erschienen ist der herr = li = che Tag, dran sich niemand gnug freuen mag, Christ, unser Herr,
heut triumphirt, all' sei = ne Feind' ge = fangen führt, Hal = le = lu = jah.



Nº 58.

Was mein Gott will, gescheh' allweit, sein Will' der ist der be = ste,
zu hel = fen stets er ist bereit, die an ihn glauben fe = ste.
Er hilft aus Noth,

der treue Gott, und züchtiget mit Maßen; wer Gott vertraut, fest auf ihn baut, den will er nicht verlas = sen.

Nº. 59.

Nº 60.

Ach Gott und Herr, wie groß und schwer sind mein' be = gangne Sün = den, da ist niemand,

der hel = fen kann, in dieser Welt — — zu fin = den.

**N° 61.** Pſ. 2. (Der Text zu dieſer Melodie wird ſogleich bey deren Wiederholung geliefert werden.)

**N° 62.**



Es rotten sich die Machten al = ler Heiden, ihr Für = stenrath verstärkt die Meute = rey,

und faßt den Schluß hinfort nicht mehr zu leiden, daß Gott ihr Herr, ich sein Gesalbter sey.

## № 63. (Lutherisch.)

Freu' dich, du werthe Christen = heit, dies ist der Tag des Her = ren;
der An = fang unsrer Se = lig = keit, den Gott zu Sei = nen Eh = ren,
nach sei = nem Rath

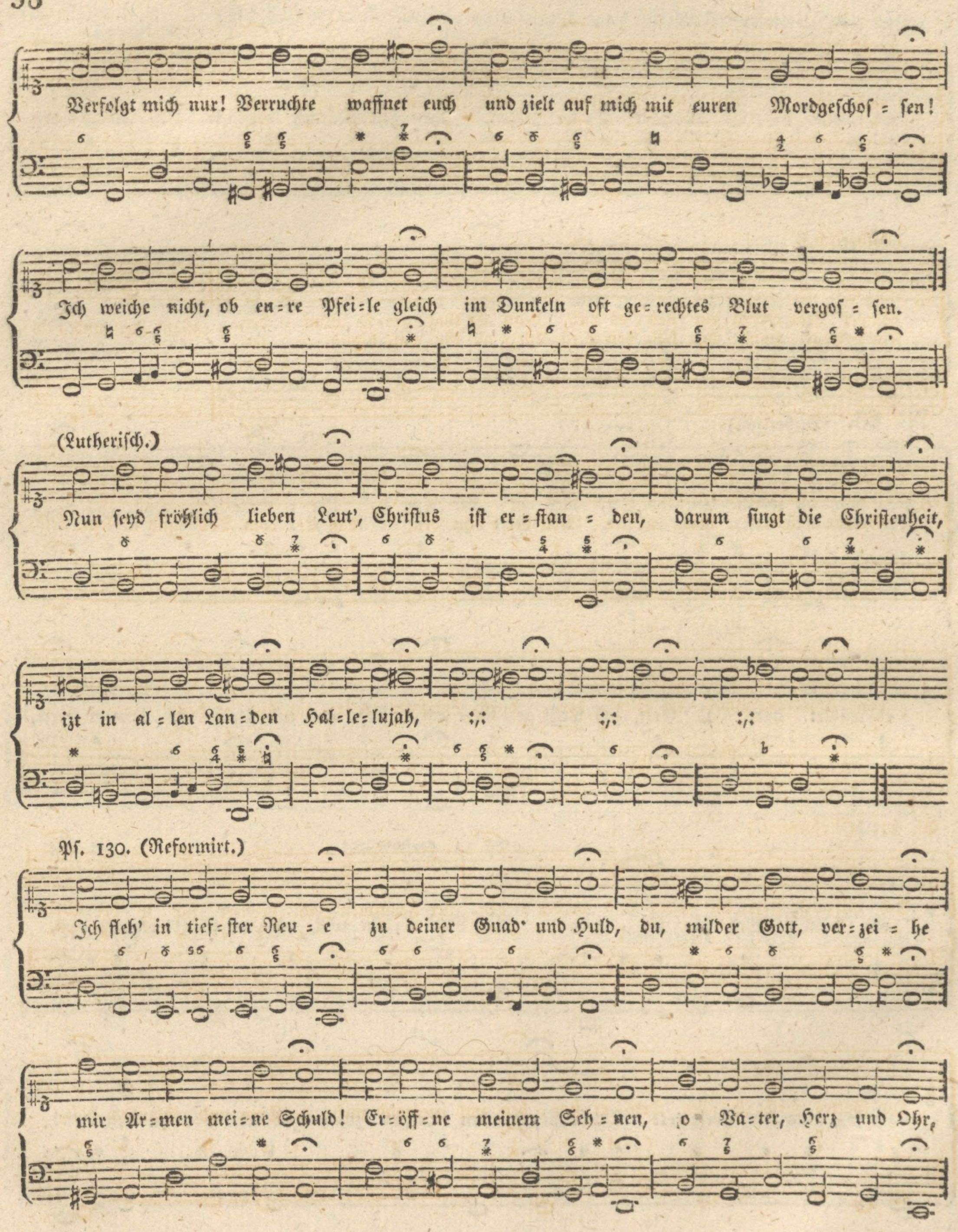
er = wählet hat. O Gott, laß wohl ge = lin = gen, hilf uns mit Fleiß, zu deinem Preis,

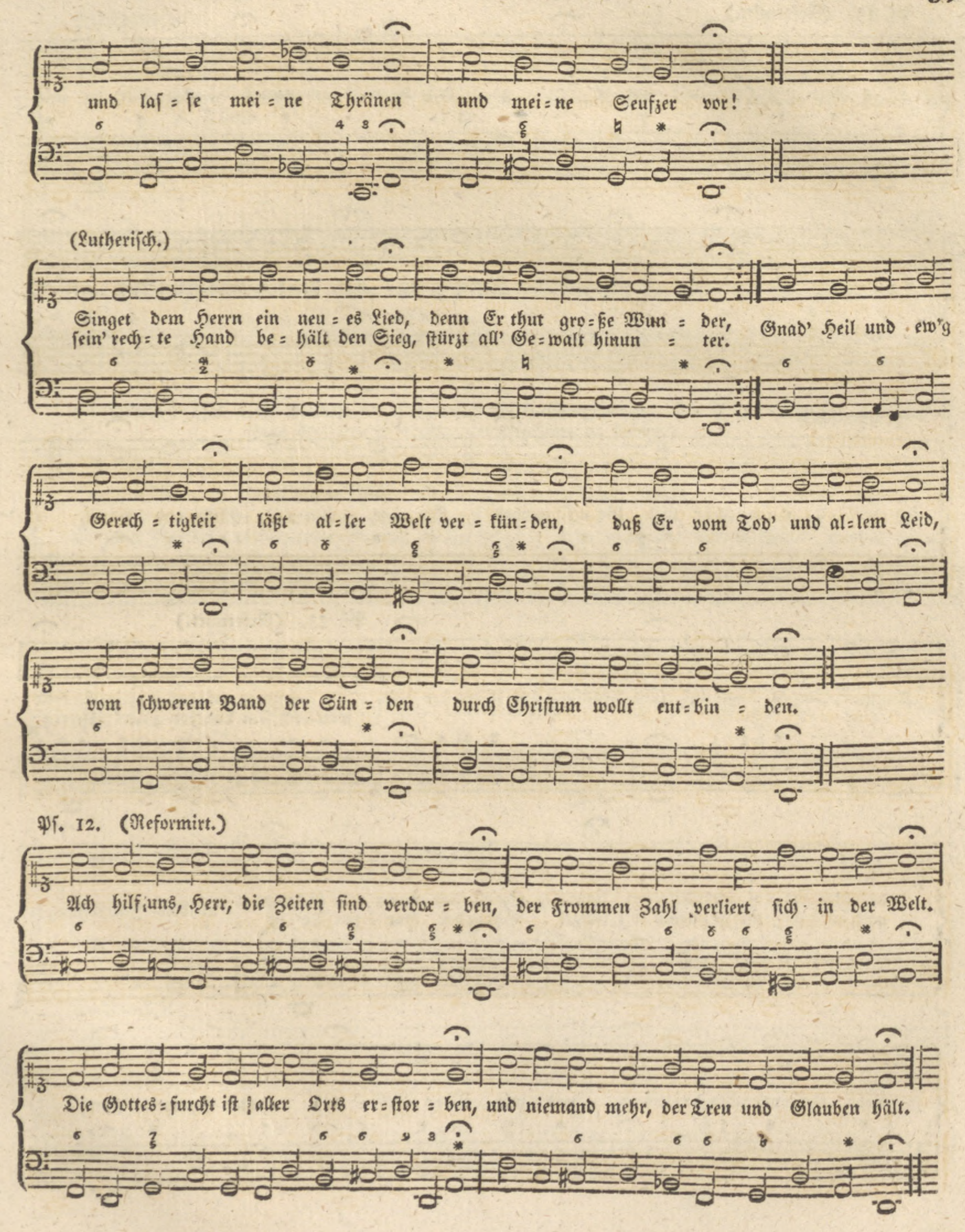
ein fröhlich Lied zu sin = gen.

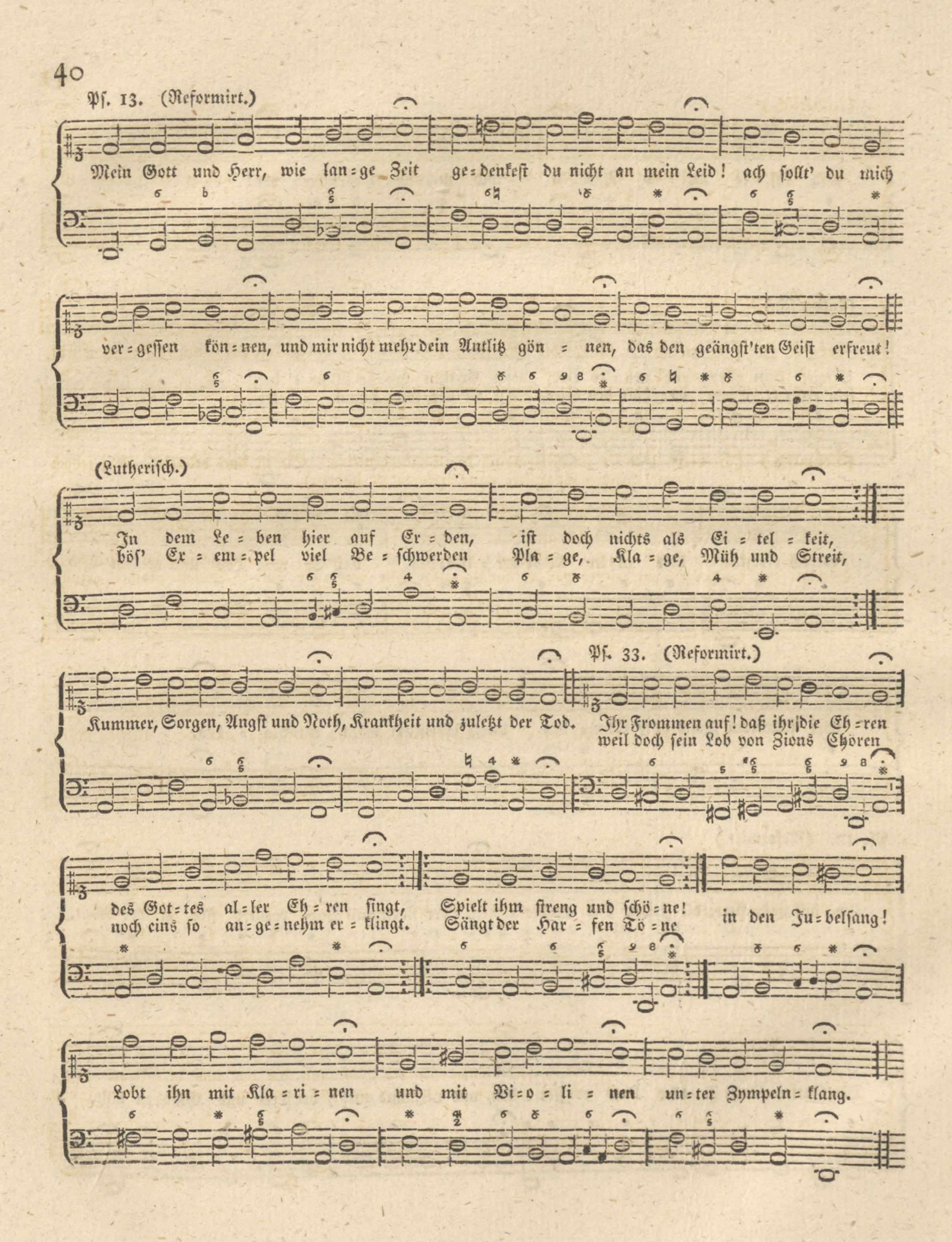
### Ps. 11. (reformirt.)

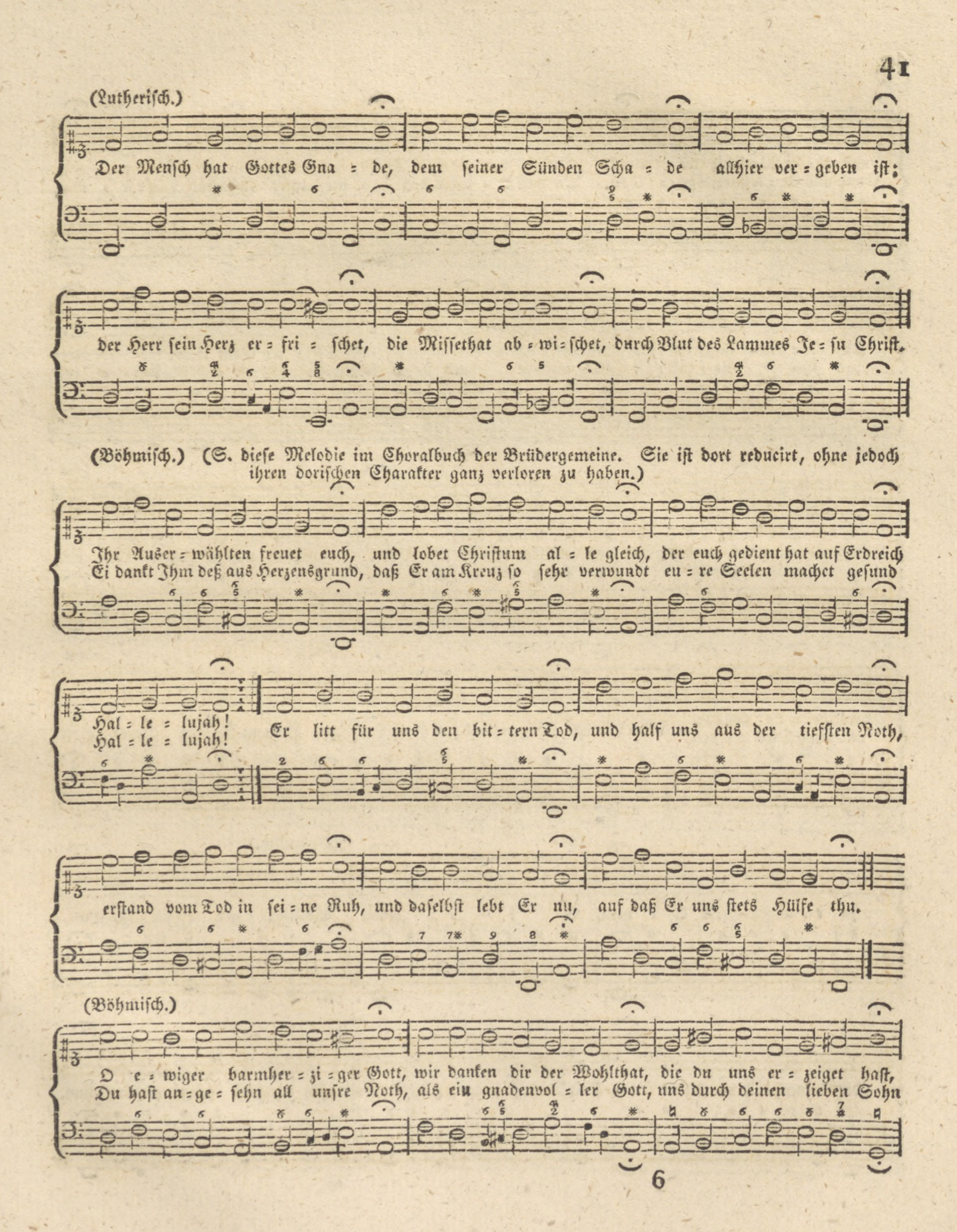
Auf Gott al = lein will mei = ne Seel' vertrau = en,

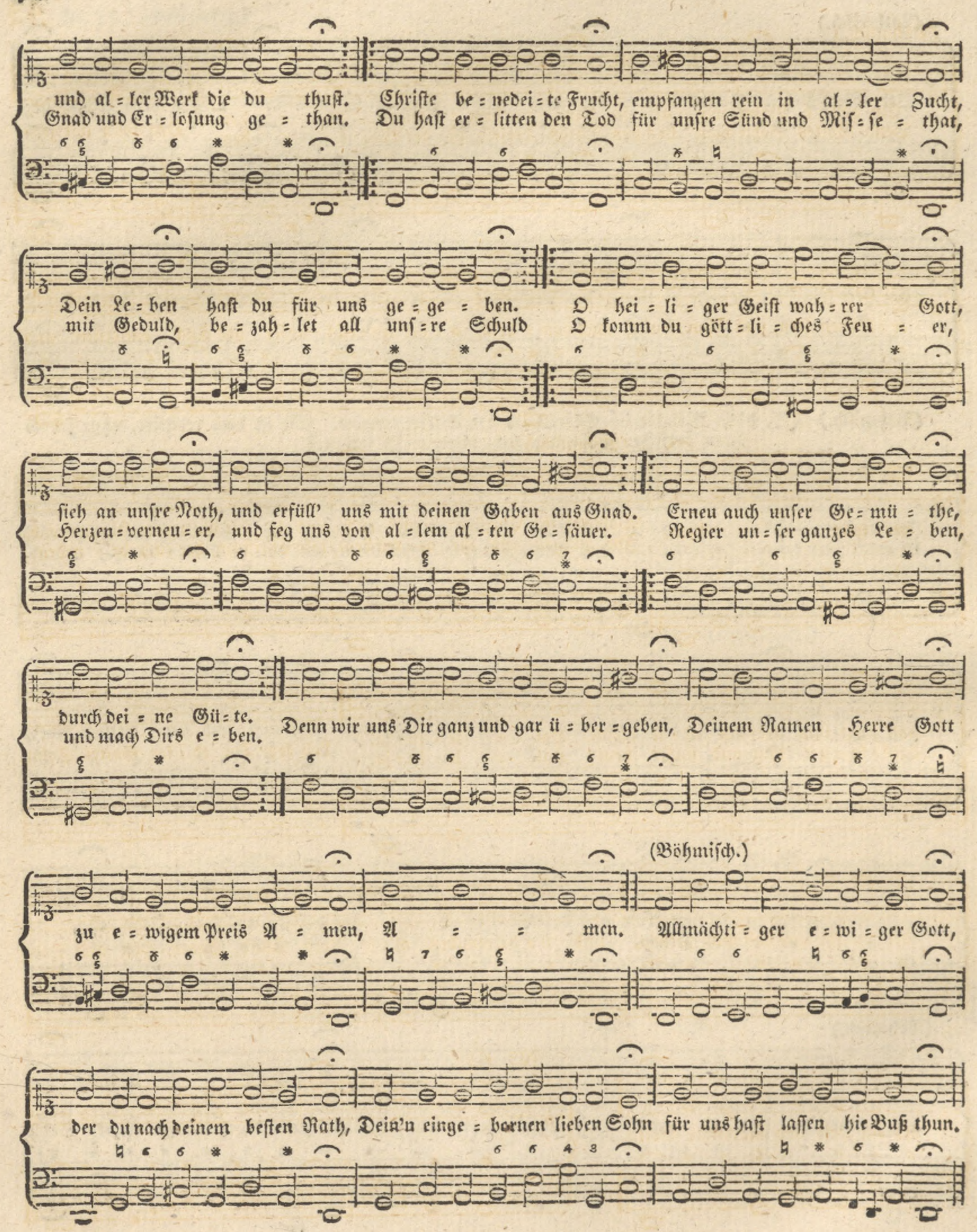
noch sagt man mir: Verjag = te Taube fleuch den Bergen zu, das Elend dort zu bau = en!

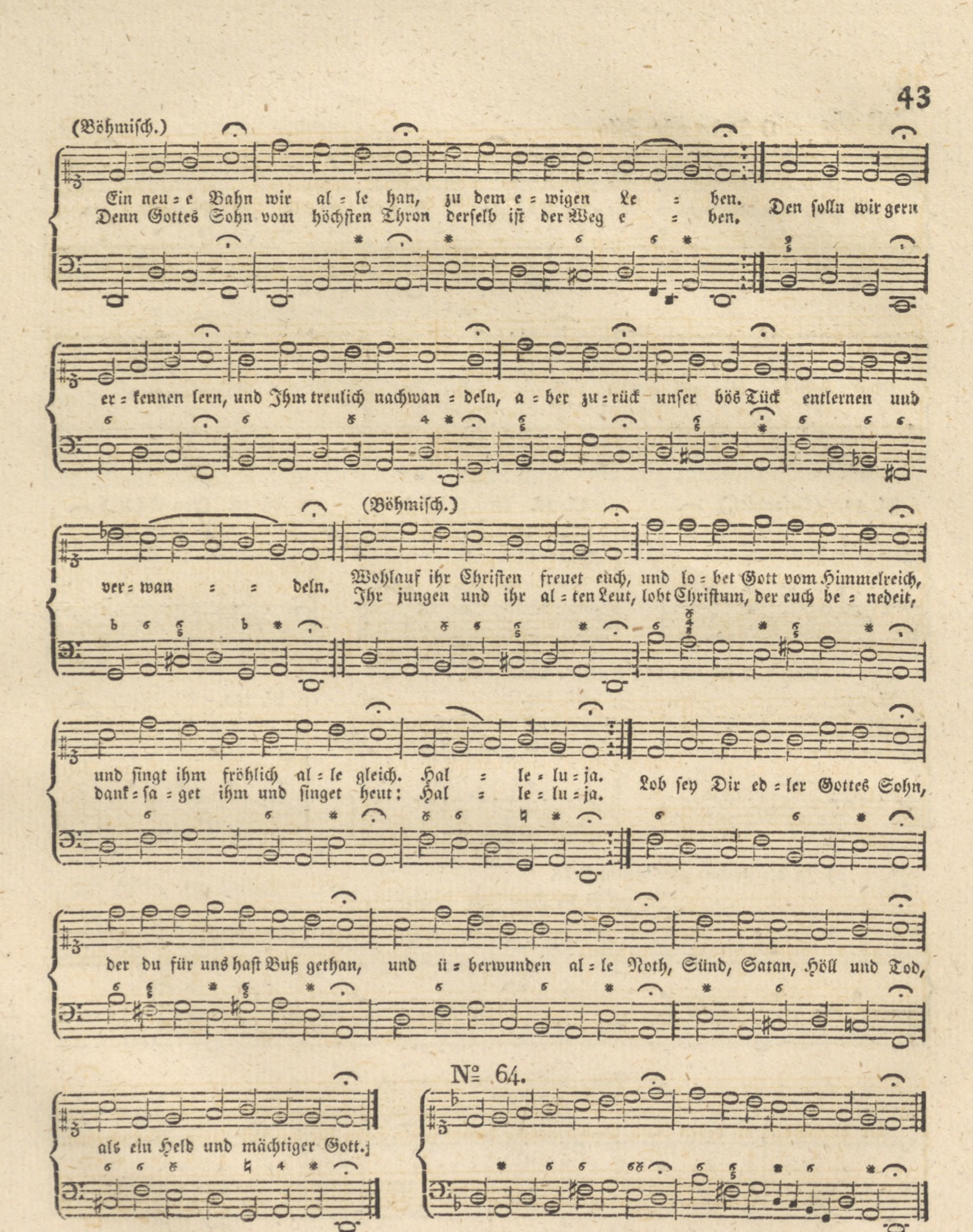

Verfolgt mich nur! Verruchte waffnet euch und zielt auf mich mit euren Mordgeschos = sen!
Ich weiche nicht, ob eu = re Pfei = le gleich im Dunkeln oft ge = rechtes Blut vergos = sen.
(Lutherisch.)
Nun seyd fröhlich lieben Leut', Christus ist er = stan = den, darum singt die Christenheit,
izt in al = len Lan = den Hal = le = lujah,
Ps. 130. (Reformirt.)
Ich fleh' in tief = ster Reu = e zu deiner Gnad' und Huld, du, milder Gott, ver = zei = he
mir Ar = men mei = ne Schuld! Er = öff = ne meinem Seh = nen, o Va = ter, Herz und Ohr,

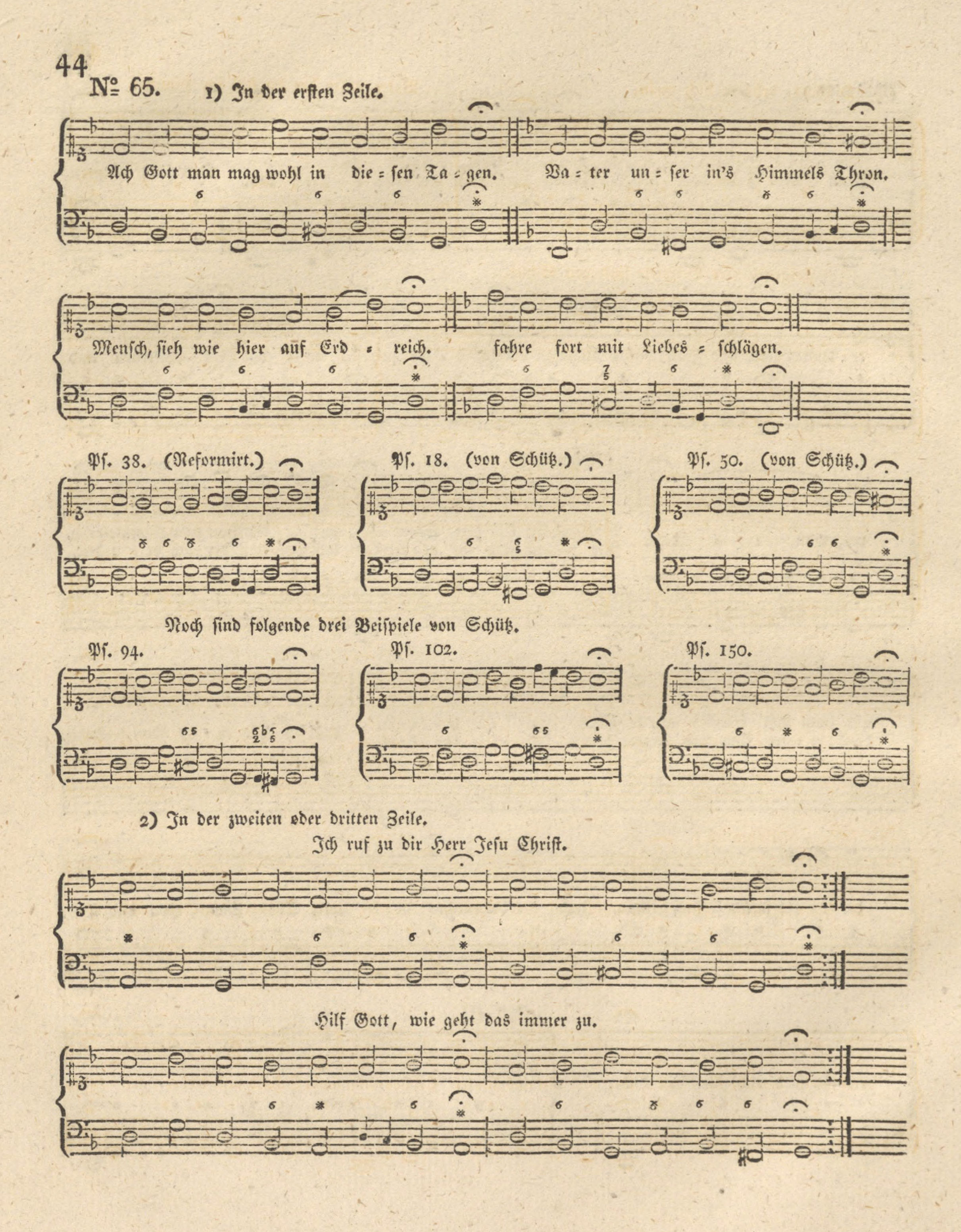

und las = se mei = ne Thränen und mei = ne Seufzer vor!
(Lutherisch.)
Singet dem Herrn ein neu = es Lied, denn Er thut gro = ße Wun = der,
sein' rech = te Hand be = hält den Sieg, stürzt all' Ge = walt hinun = ter.
Gnad' Heil und ew'g
Gerech = tigkeit läßt al = ler Welt ver = kün = den, daß Er vom Tod' und al = lem Leid,
vom schwerem Band der Sün = den durch Christum wollt ent = bin = den.
Ps. 12. (Reformirt.)
Ach hilf uns, Herr, die Zeiten sind verdor = ben, der Frommen Zahl verliert sich in der Welt.
Die Gottes = furcht ist aller Orts er = stor = ben, und niemand mehr, der Treu und Glauben hält.

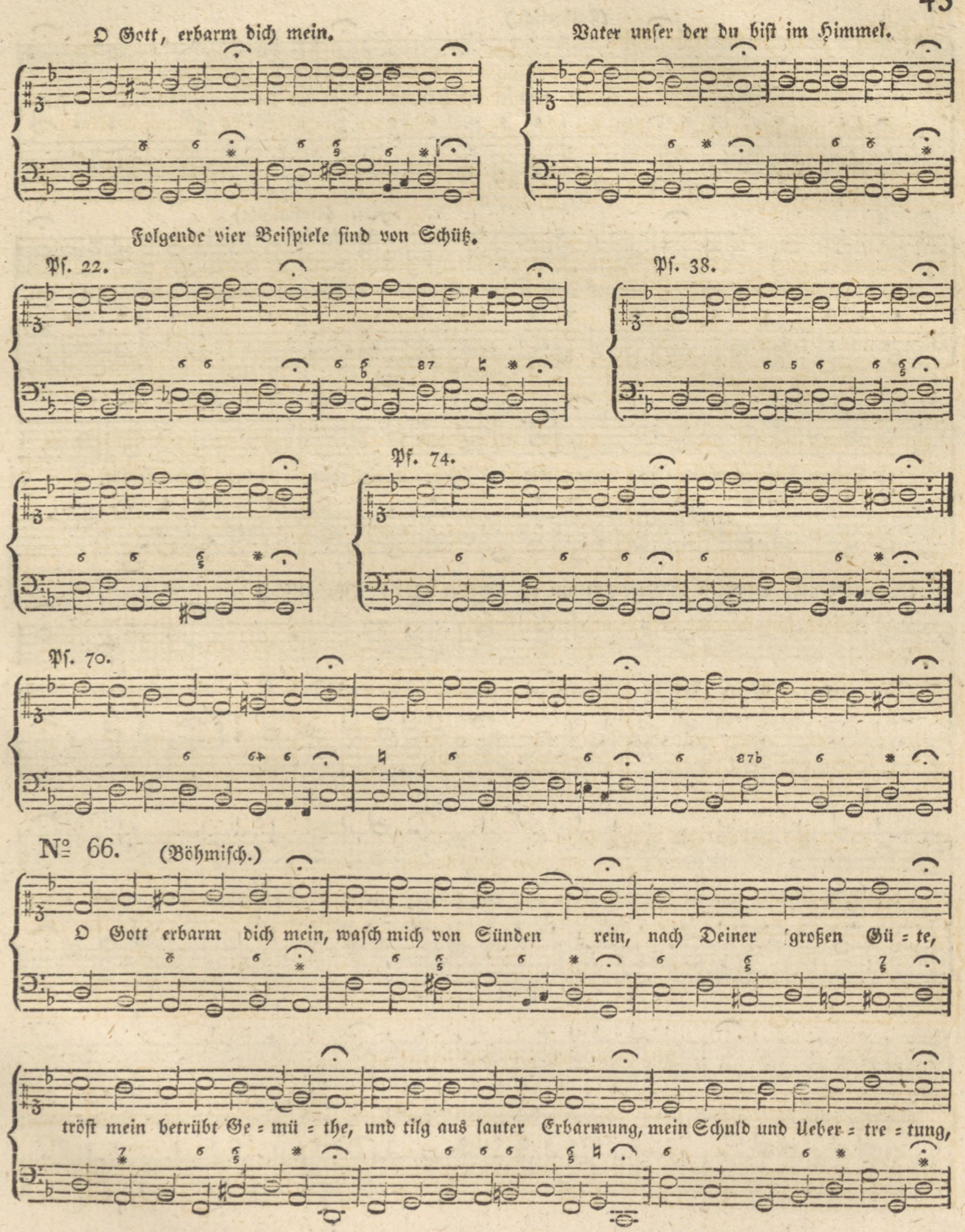

Ps. 13. (Reformirt.)
Mein Gott und Herr, wie lan=ge Zeit ge=denkest du nicht an mein Leid! ach sollt' du mich
ver=gessen kön=nen, und mir nicht mehr dein Antlitz gön=nen, das den geängst'ten Geist erfreut!
(Lutherisch.)
In dem Le=ben hier auf Er=den, ist doch nichts als Ei=tel=keit,
bös' Ex=em=pel viel Be=schwerden Pla=ge, Kla=ge, Müh und Streit,
Kummer, Sorgen, Angst und Noth, Krankheit und zuletzt der Tod.
Ps. 33. (Reformirt.)
Ihr Frommen auf! daß ihr die Eh=ren
weil doch sein Lob von Zions Chören
des Got=tes al=ler Eh=ren singt, Spielt ihm streng und schö=ne!
noch eins so an=ge=nehm er=klingt. Sängt der Har=fen Tö=ne
in den Ju=belsang!
Lobt ihn mit Kla=ri=nen und mit Vi=o=li=nen un=ter Zympeln=klang.

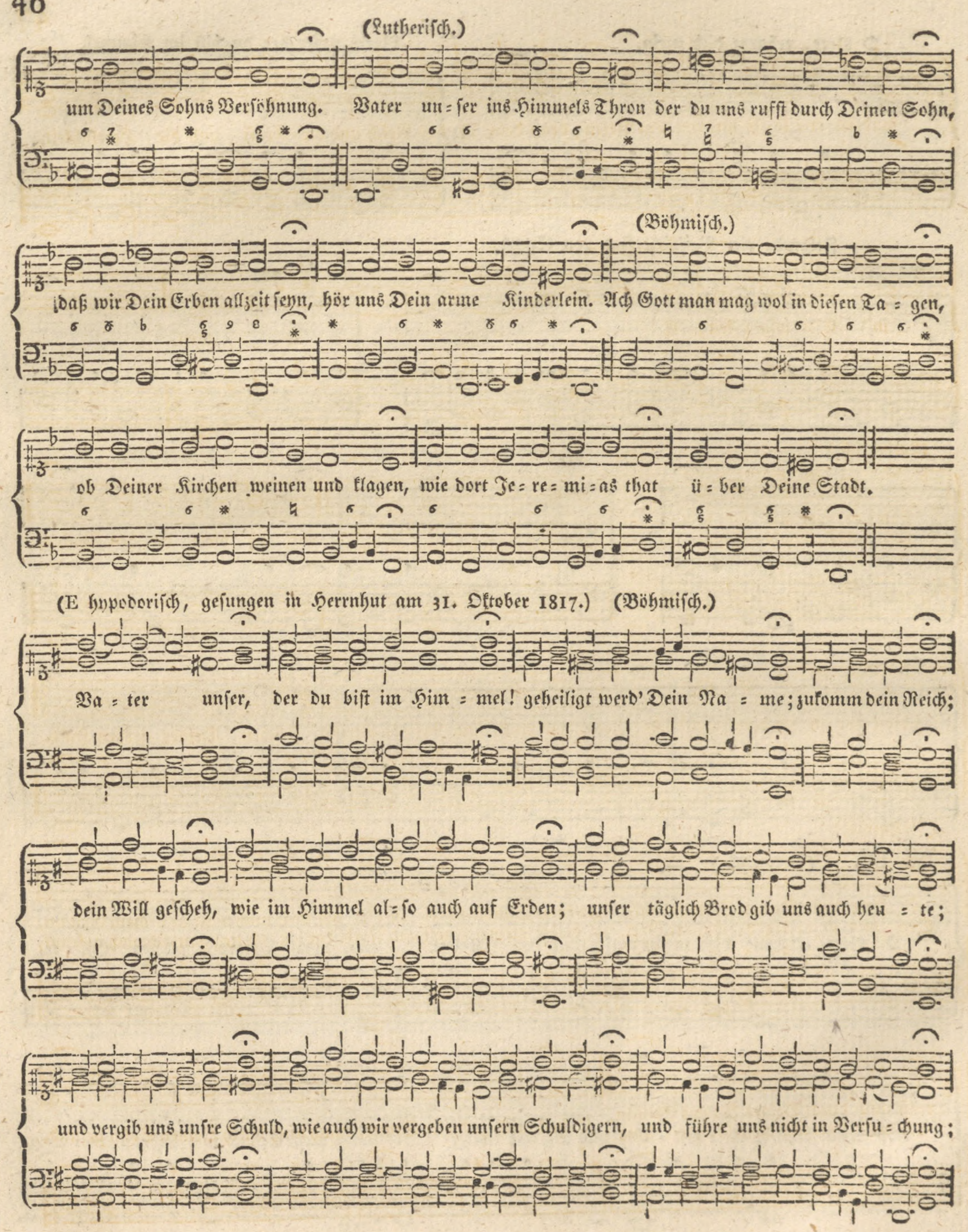

(Lutherisch.)
Der Mensch hat Gottes Gna = de, dem seiner Sünden Scha = de allhier ver = geben ist;
der Herr sein Herz er = fri = schet, die Missethat ab = wi = schet, durch Blut des Lammes Je = su Christ.
(Böhmisch.) (S. diese Melodie im Choralbuch der Brüdergemeine. Sie ist dort reducirt, ohne jedoch ihren dorischen Charakter ganz verloren zu haben.)
Ihr Auser = wählten freuet euch, und lobet Christum al = le gleich, der euch gedient hat auf Erdreich
Ei dankt Ihm deß aus Herzensgrund, daß Er am Kreuz so sehr verwundt eu = re Seelen machet gesund
Hal = le = lujah!
Hal = le = lujah!
Er litt für uns den bit = tern Tod, und half uns aus der tiefsten Noth,
erstand vom Tod in sei = ne Ruh, und daselbst lebt Er nu, auf daß Er uns stets Hülfe thu.
(Böhmisch.)
O e = wiger barmher = zi = ger Gott, wir danken dir der Wohlthat, die du uns er = zeiget hast,
Du hast an = ge = sehn all unsre Noth, als ein gnadenvol = ler Gott, uns durch deinen lieben Sohn
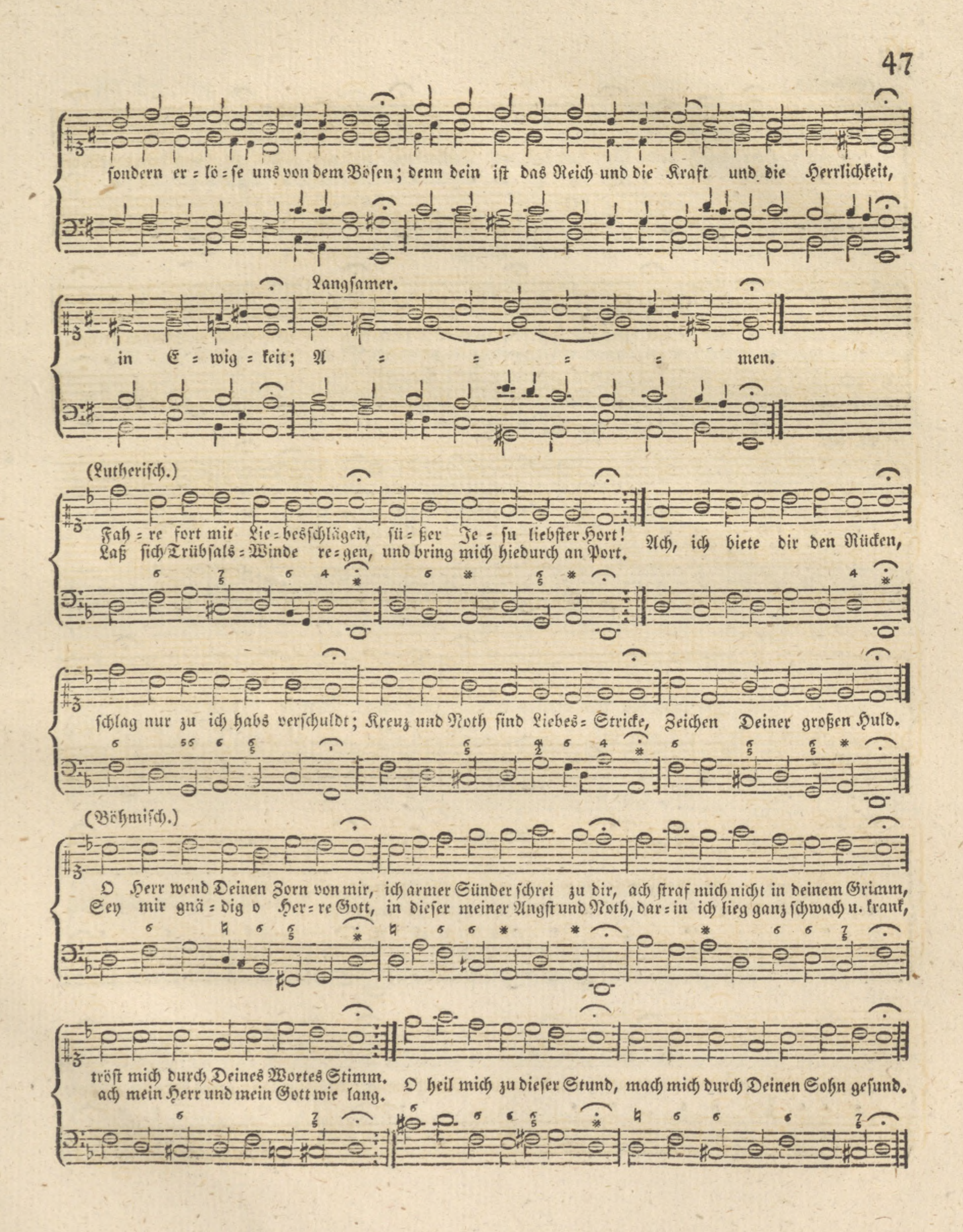

und al = ler Werk die du thust. Christe be = nedei = te Frucht, empfangen rein in al = ler Zucht,
Gnad und Er = lösung ge = than. Du hast er = litten den Tod für unsre Sünd und Mis = se = that,
Dein Le = ben hast du für uns ge = ge = ben. O hei = li = ger Geist wah = rer Gott,
mit Geduld, be = zah = let all uns = re Schuld O komm du gött = li = ches Feu = er,
sieh an unsre Noth, und erfüll' uns mit deinen Gaben aus Gnad. Erneu auch unser Ge = mü = the,
Herzen = verneu = er, und feg uns von al = lem al = ten Ge = säuer. Regier un = ser ganzes Le = ben,
durch dei = ne Gü = te.
und mach Dirs e = ben.
Denn wir uns Dir ganz und gar ü = ber = geben, Deinem Namen Herre Gott
(Böhmisch.)
zu e = wigem Preis A = men, A = = men. Allmächti = ger e = wi = ger Gott,
der du nach deinem besten Rath, Dein'n einge = bornen lieben Sohn für uns hast lassen hie Buß thun.

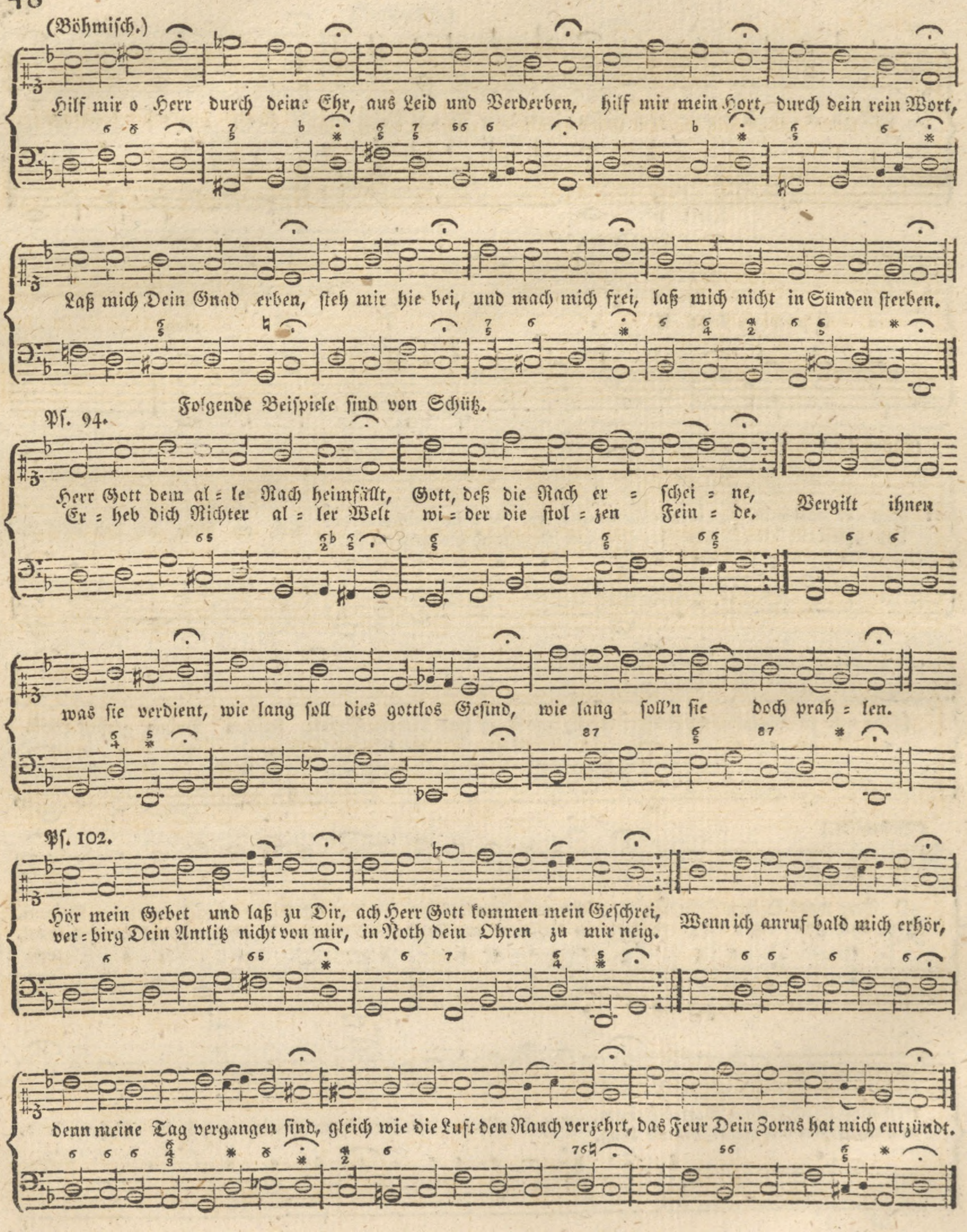

(Böhmisch.)
Ein neu = e Bahn wir al = le han, zu dem e = wigen Le = ben.
Denn Gottes Sohn vom höchsten Thron derselb ist der Weg e = ben.
Den solln wir gern
er = kennen lern, und Ihm treulich nachwan = deln, a = ber zu = rück unser bös Tück entlernen und
ver = wan = = deln.
(Böhmisch.)
Wohlauf ihr Christen freuet euch, und lo = bet Gott vom Himmelreich,
Ihr jungen und ihr al = ten Leut, lobt Christum, der euch be = nedeit,
und singt ihm fröhlich al = le gleich. Hal = le = lu = ja.
dank = sa = get ihm und singet heut: Hal = le = lu = ja.
Lob sey Dir ed = ler Gottes Sohn,
der du für uns hast Buß gethan, und ü = berwunden al = le Noth, Sünd, Satan, Höll und Tod,
als ein Held und mächtiger Gott.
№ 64.

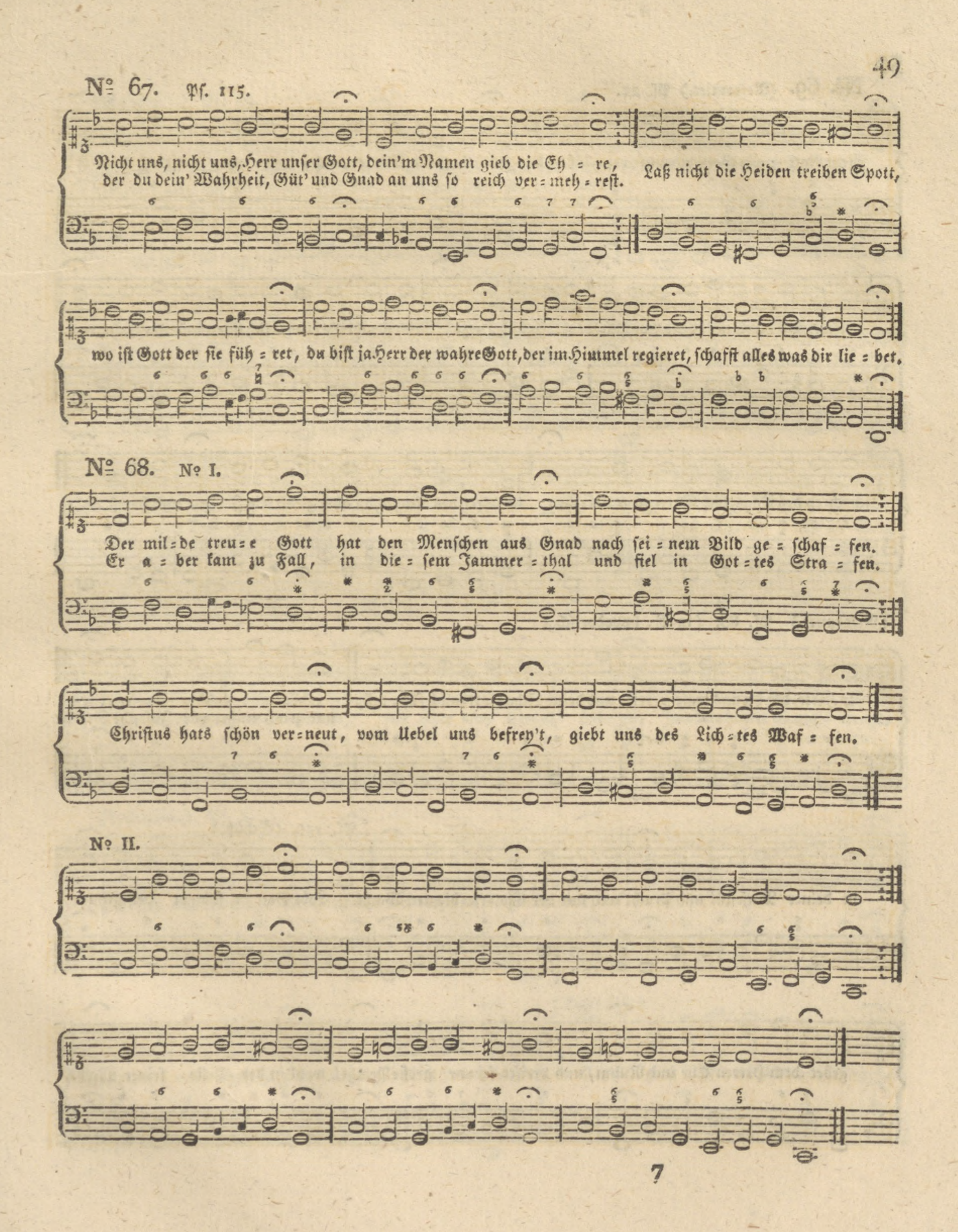

№ 65.
1) In der ersten Zeile.
Ach Gott man mag wohl in die = sen Ta = gen.
Va = ter un = ser in's Himmels Thron.
Mensch, sieh wie hier auf Erd = reich.
fahre fort mit Liebes = schlägen.
Ps. 38. (Reformirt.)
Ps. 18. (von Schütz.)
Ps. 50. (von Schütz.)
Noch sind folgende drei Beispiele von Schütz.
Ps. 94.
Ps. 102.
Ps. 150.
2) In der zweiten oder dritten Zeile.
Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ.
Hilf Gott, wie geht das immer zu.

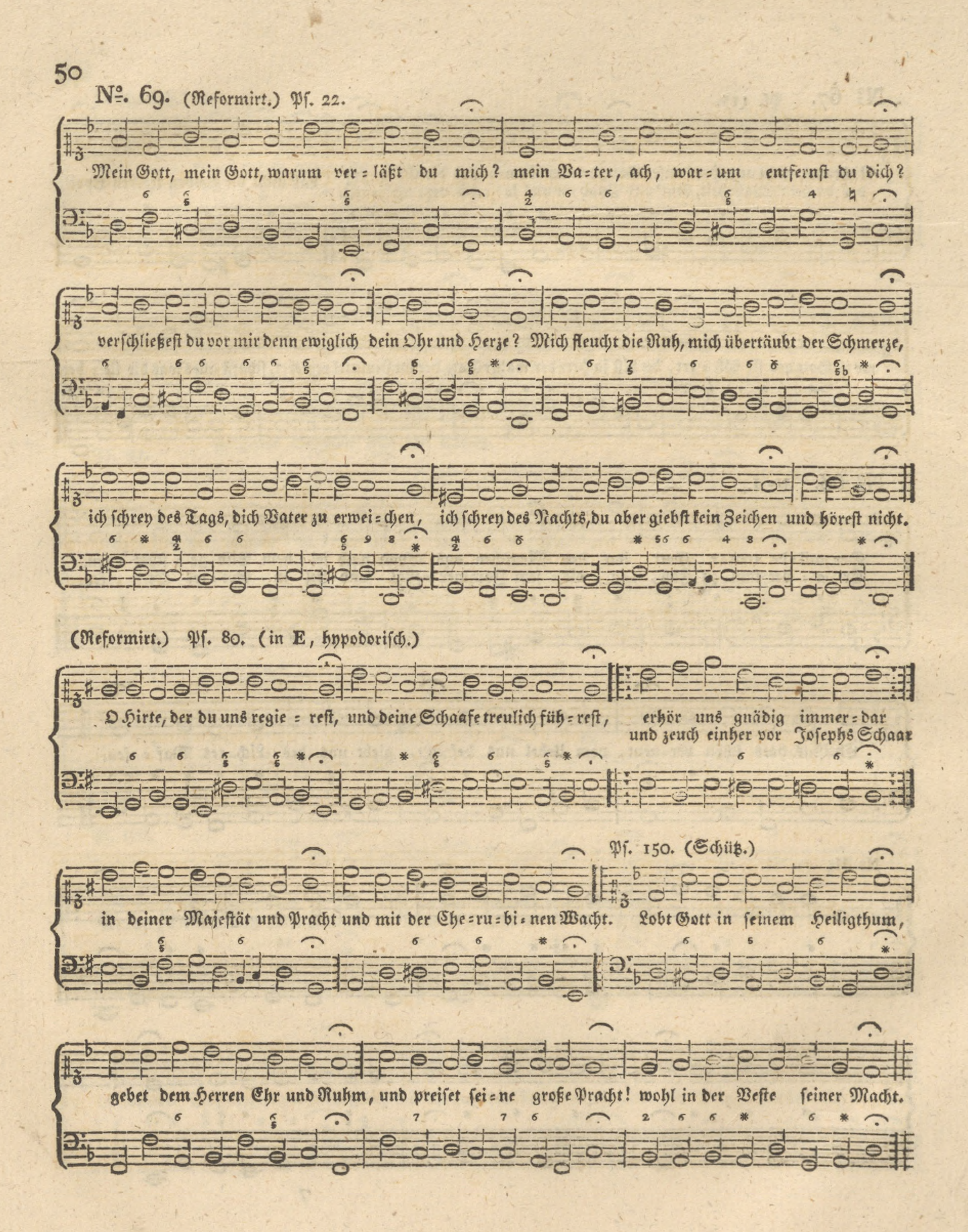

O Gott, erbarm dich mein.
Vater unser der du bist im Himmel.
Folgende vier Beispiele sind von Schütz.
Ps. 22.
Ps. 38.
Ps. 74.
Ps. 70.
№ 66. (Böhmisch.)
O Gott erbarm dich mein, wasch mich von Sünden rein, nach Deiner großen Gü = te,
tröst mein betrübt Ge = mü = the, und tilg aus lauter Erbarmung, mein Schuld und Ueber = tre = tung,


(Lutherisch.)
um Deines Sohns Versöhnung. Vater un = ser ins Himmels Thron der du uns rufst durch Deinen Sohn,
(Böhmisch.)
daß wir Dein Erben allzeit seyn, hör uns Dein arme Kinderlein. Ach Gott man mag wol in diesen Ta = gen,
ob Deiner Kirchen weinen und klagen, wie dort Je = re = mi = as that ü = ber Deine Stadt.
(E hypodorisch, gesungen in Herrnhut am 31. Oktober 1817.) (Böhmisch.)
Va = ter unser, der du bist im Him = mel! geheiligt werd' Dein Na = me; zukomm dein Reich;
dein Will gescheh, wie im Himmel al = so auch auf Erden; unser täglich Brod gib uns auch heu = te;
und vergib uns unsre Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern, und führe uns nicht in Versu = chung;


sondern er = lö = se uns von dem Bösen; denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit,
Langsamer.
in E = wig = keit; A = = = = men.
(Lutherisch.)
Fah = re fort mit Lie = besschlägen, sü = ßer Je = su liebster Hort!
Laß sich Trübsals = Winde re = gen, und bring mich hiedurch an Port.
Ach, ich biete dir den Rücken,
schlag nur zu ich habs verschuldt; Kreuz und Noth sind Liebes = Stricke, Zeichen Deiner großen Huld.
(Böhmisch.)
O Herr wend Deinen Zorn von mir, ich armer Sünder schrei zu dir, ach straf mich nicht in deinem Grimm,
Sey mir gnä = dig o Her = re Gott, in dieser meiner Angst und Noth, dar = in ich lieg ganz schwach u. krank,
tröst mich durch Deines Wortes Stimm.
ach mein Herr und mein Gott wie lang.
O heil mich zu dieser Stund, mach mich durch Deinen Sohn gesund.


(Böhmisch.)
Hilf mir o Herr durch deine Ehr, aus Leid und Verderben, hilf mir mein Hort, durch dein rein Wort,
Laß mich Dein Gnad erben, steh mir hie bei, und mach mich frei, laß mich nicht in Sünden sterben.
Folgende Beispiele sind von Schütz.
Ps. 94.
Herr Gott dem al = le Rach heimfällt, Gott, deß die Rach er = schei = ne,
Er = heb dich Richter al = ler Welt wi = der die stol = zen Fein = de.
Vergilt ihnen
was sie verdient, wie lang soll dies gottlos Gesind, wie lang soll'n sie doch prah = len.
Ps. 102.
Hör mein Gebet und laß zu Dir, ach Herr Gott kommen mein Geschrei,
ver = birg Dein Antlitz nicht von mir, in Noth dein Ohren zu mir neig.
Wenn ich anruf bald mich erhör,
denn meine Tag vergangen sind, gleich wie die Luft den Rauch verzehrt, das Feur Dein Zorns hat mich entzündt.


N° 67. Pſ. 115.
Nicht uns, nicht uns, Herr unſer Gott, dein'm Namen gieb die Eh = re,
der du dein' Wahrheit, Güt' und Gnad an uns ſo reich ver = meh = reſt.
Laß nicht die Heiden treiben Spott,
wo iſt Gott der ſie füh = ret, du biſt ja Herr der wahre Gott, der im Himmel regieret, ſchafft alles was dir lie = bet.
N° 68. N° I.
Der mil = de treu = e Gott hat den Menſchen aus Gnad nach ſei = nem Bild ge = ſchaf = fen.
Er a = ber kam zu Fall, in die = ſem Jammer = thal und fiel in Got = tes Stra = fen.
Chriſtus hats ſchön ver = neut, vom Uebel uns befrey't, giebt uns des Lich = tes Waf = fen.
N° II.


No. 69. (Reformirt.) Ps. 22.
Mein Gott, mein Gott, warum ver = läßt du mich? mein Va = ter, ach, war = um entfernst du dich?
verschließest du vor mir denn ewiglich dein Ohr und Herze? Mich fleucht die Ruh, mich übertäubt der Schmerze,
ich schrey des Tags, dich Vater zu erwei = chen, ich schrey des Nachts, du aber giebst kein Zeichen und hörest nicht.
(Reformirt.) Ps. 80. (in E, hypodorisch.)
O Hirte, der du uns regie = rest, und deine Schaafe treulich füh = rest, erhör uns gnädig immer = dar
und zeuch einher vor Josephs Schaar
in deiner Majestät und Pracht und mit der Che = ru = bi = nen Wacht.
Ps. 150. (Schütz.)
Lobt Gott in seinem Heiligthum,
gebet dem Herren Ehr und Ruhm, und preiset sei = ne große Pracht! wohl in der Veste seiner Macht.

(Reformirt.) Ps. 65.

Man be = tet Herr in Zions Stil = le, zu deiner Macht und Huld, Da sendest du den Trost hernieder,
Da zahlt man dir der Opfer Fül = le, und der Ge = lüb = de Schuld.

wenn uns die Noth be = fällt, und sammlest deiner Kirchen Glie = der zu dir aus al = ler Welt.

Ps. 89. (Schütz.)

Ich will von Gna = de sin = gen des Herren e = wig = lich, Ich sag: in Christi Reich
sei = ne Wahrheit ver = kün = den, mein Mund soll schweigen nicht.

e = wi = ge Gnad wird walten, der Herr wird treulich hal = ten, sein Wahrheit niemals treugt.

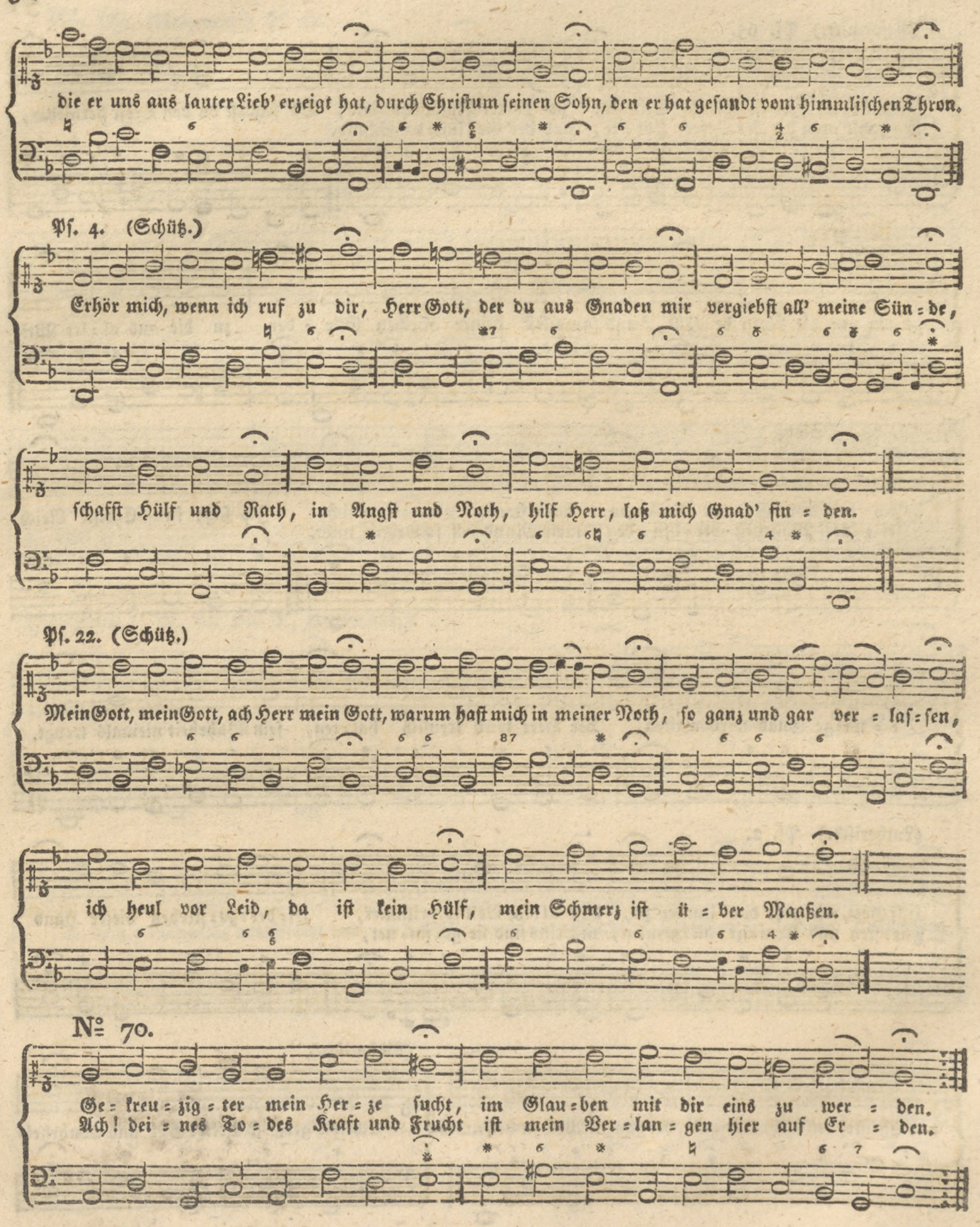
(Lutherisch.) Ps. 2.
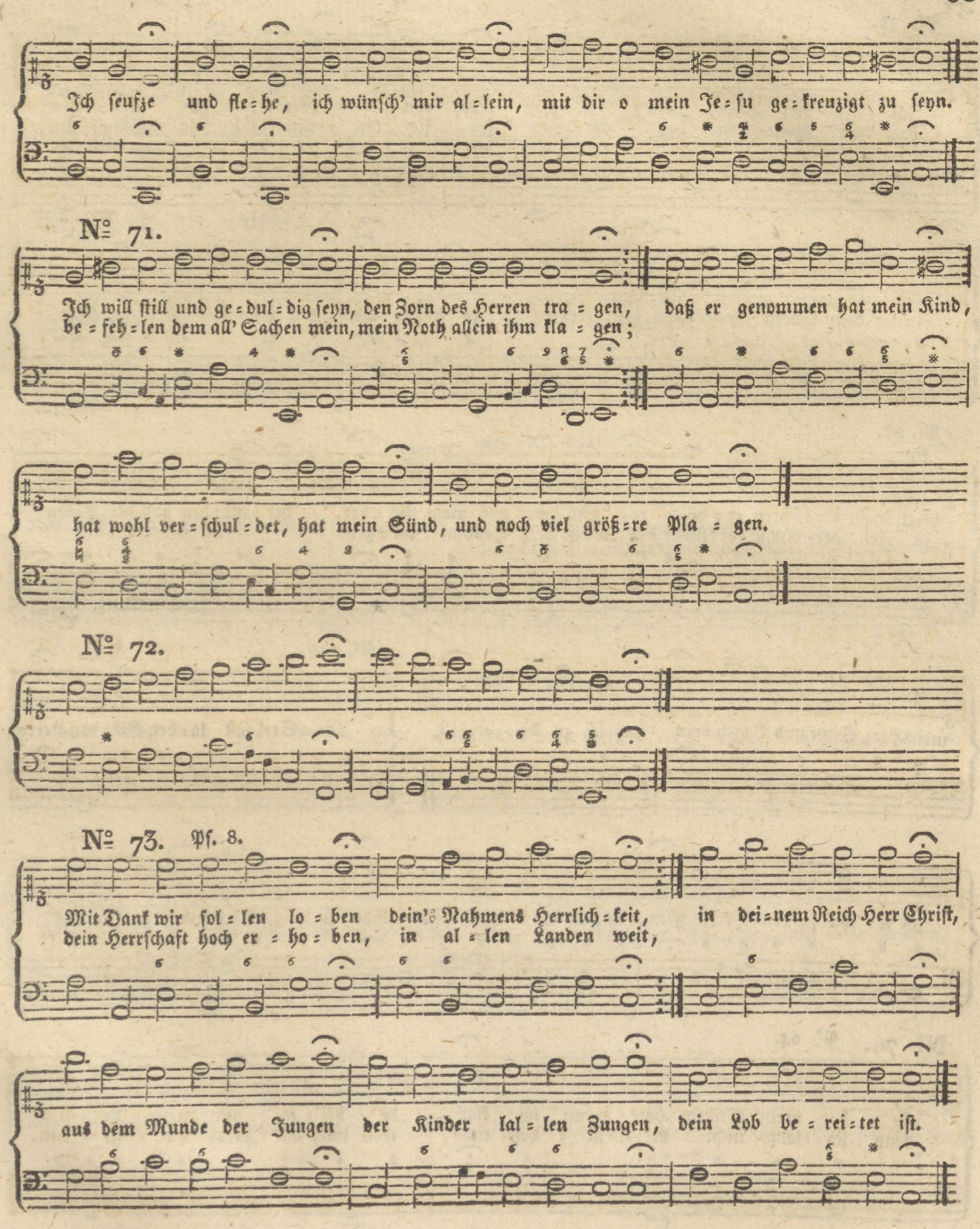
Hilf Gott, wie geht das immer zu, daß al = les Volk so grimmet, wi = der = zu = streben dieser Hand
Für = sten und Köni = ge all = gemein, mit eins sind sie ge = sin = net,
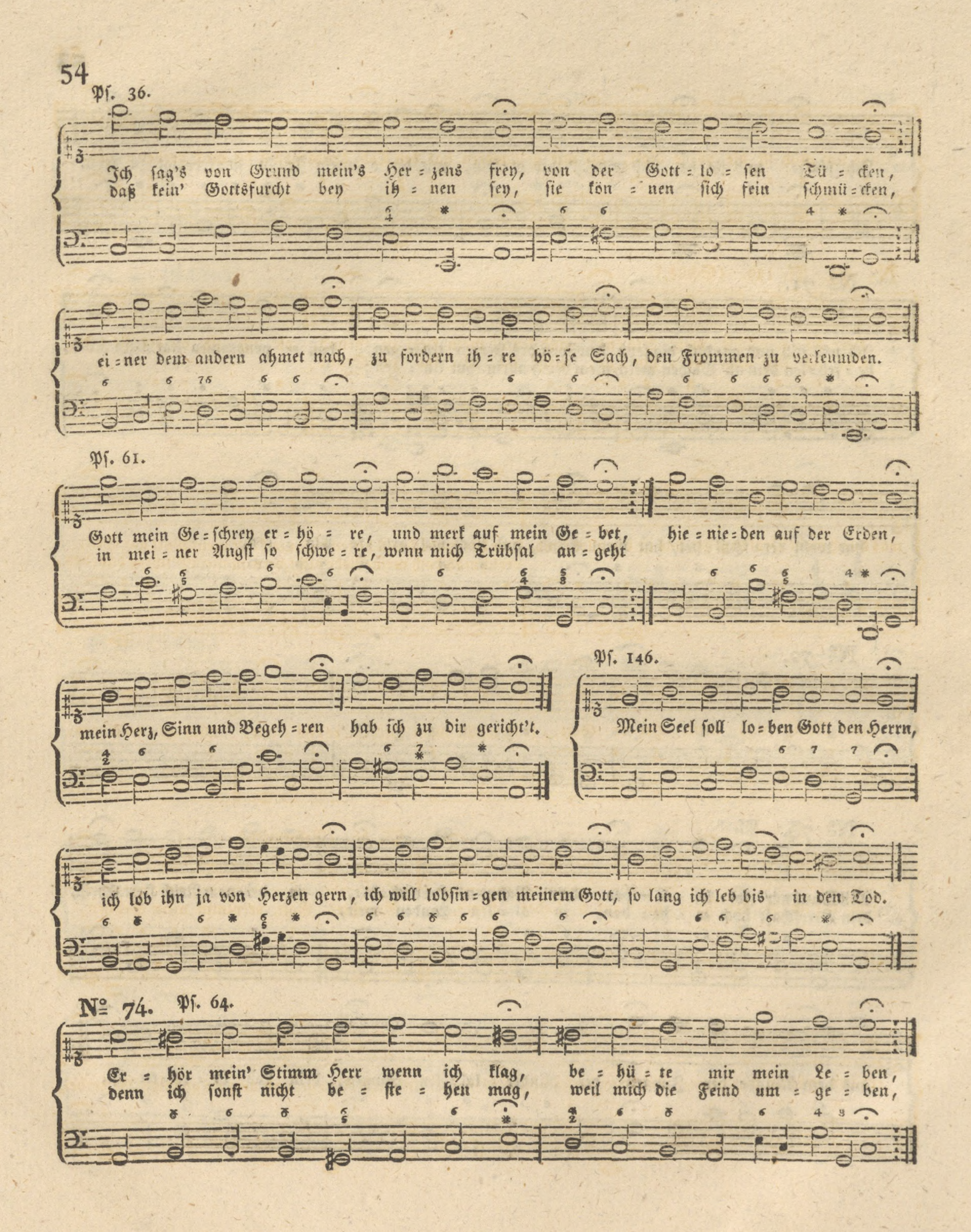
und Christo, den du hast gesandt, der ganzen Welt zu helfen.

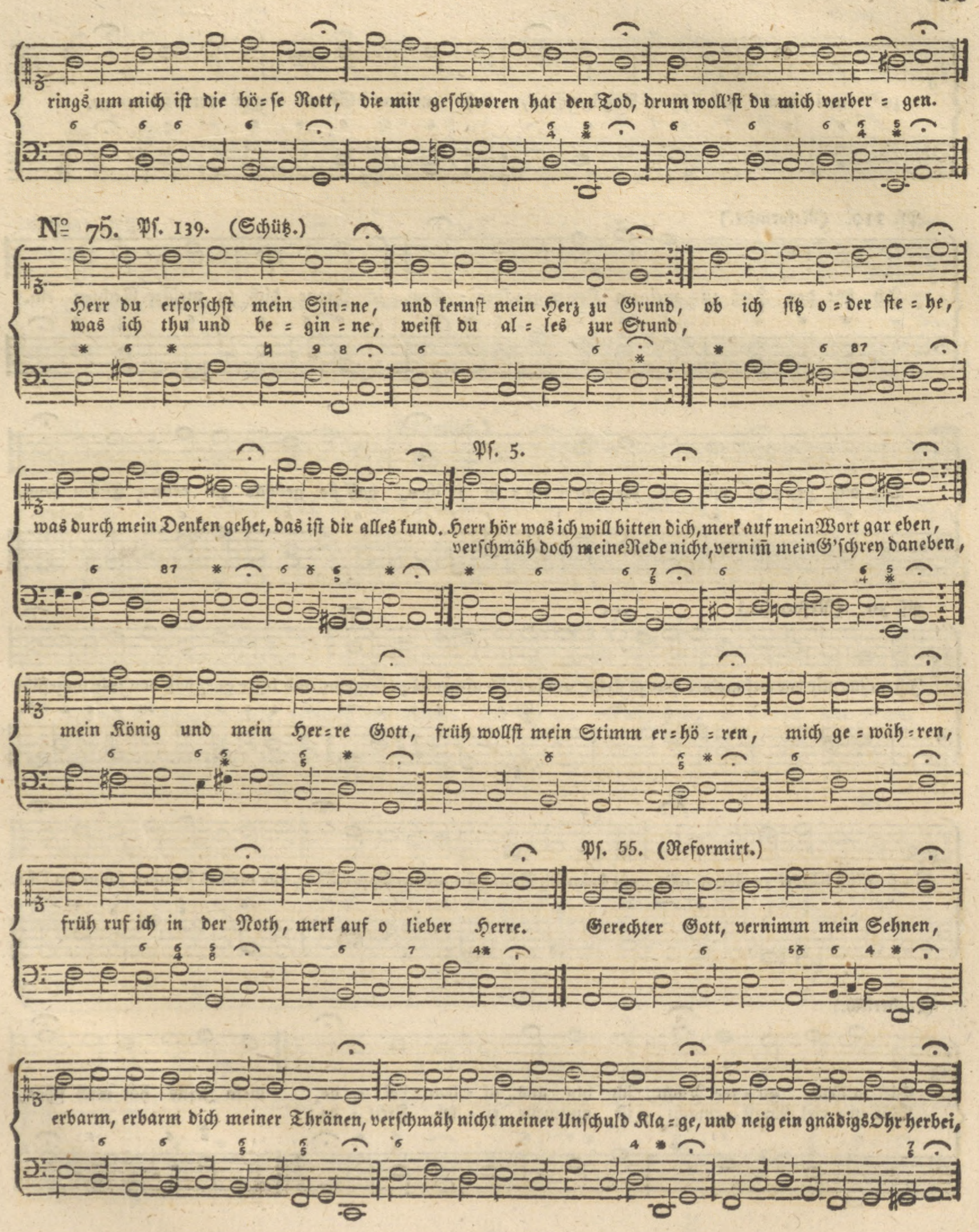
(Böhmisch.)

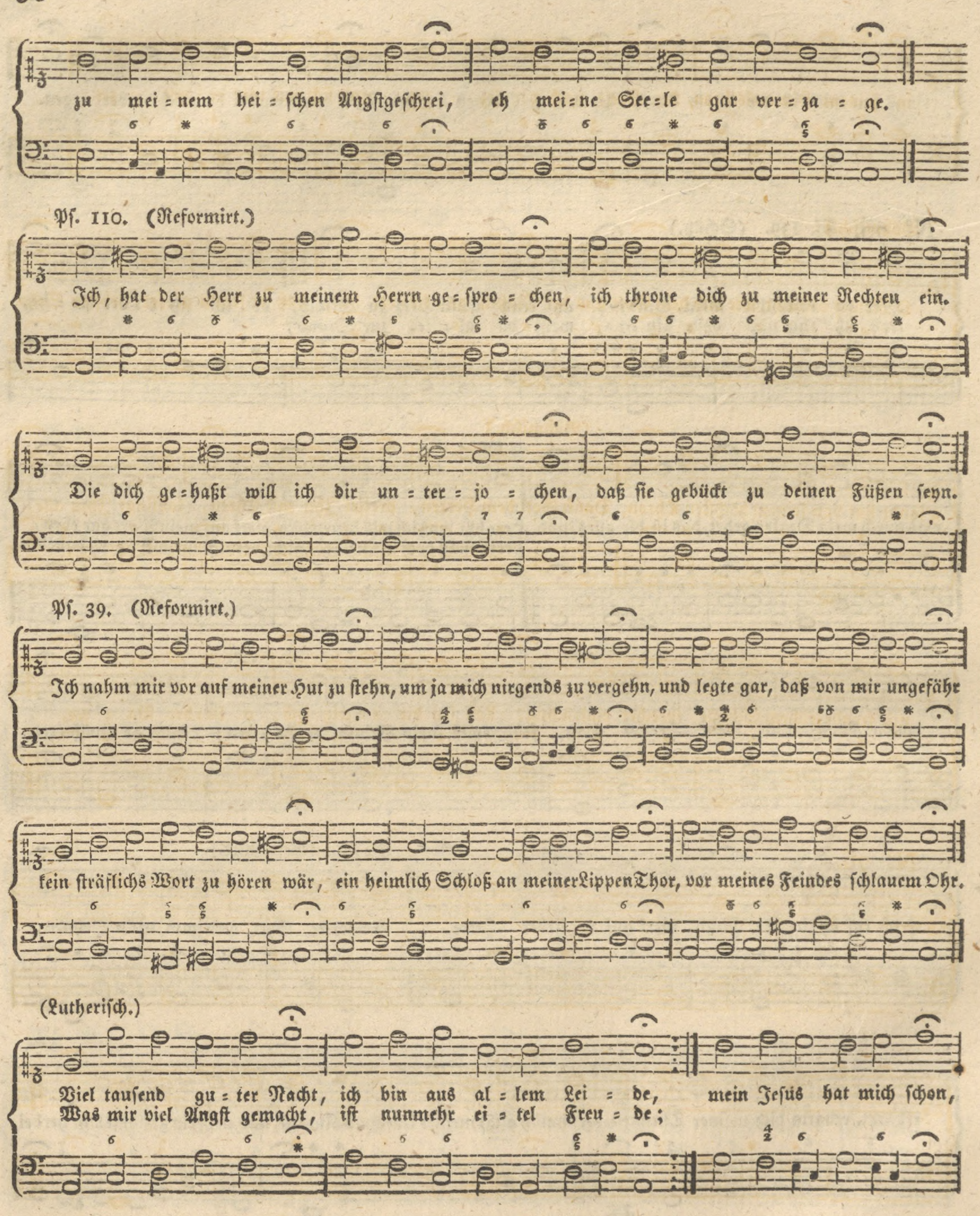
Ach wie groß ist Gottes Güt' und Wahrheit.


die er uns aus lauter Lieb' erzeigt hat, durch Christum seinen Sohn, den er hat gesandt vom himmlischen Thron.
Ps. 4. (Schütz.)
Erhör mich, wenn ich ruf zu dir, Herr Gott, der du aus Gnaden mir vergiebst all' meine Sün = de,
schafft Hülf und Rath, in Angst und Noth, hilf Herr, laß mich Gnad' fin = den.
Ps. 22. (Schütz.)
Mein Gott, mein Gott, ach Herr mein Gott, warum hast mich in meiner Noth, so ganz und gar ver = las = sen,
ich heul vor Leid, da ist kein Hülf, mein Schmerz ist ü = ber Maaßen.
№ 70.
Ge = kreu = zig = ter mein Her = ze sucht, im Glau = ben mit dir eins zu wer = den.
Ach! dei = nes To = des Kraft und Frucht ist mein Ver = lan = gen hier auf Er = den.


Ich seufze und fle=he, ich wünsch' mir al=lein, mit dir o mein Je=su ge=kreuzigt zu seyn.
№ 71.
Ich will still und ge=dul=dig seyn, den Zorn des Herren tra=gen, daß er genommen hat mein Kind,
be=feh=len dem all' Sachen mein, mein Noth allein ihm kla=gen;
hat wohl ver=schul=det, hat mein Sünd, und noch viel größ=re Pla=gen.
№ 72.
№ 73. Ps. 8.
Mit Dank wir sol=len lo=ben dein's Nahmens Herrlich=keit, in dei=nem Reich Herr Christ,
dein Herrschaft hoch er=ho=ben, in al=len Landen weit,
aus dem Munde der Jungen der Kinder lal=len Zungen, dein Lob be=rei=tet ist.


Pſ. 36.
Ich ſag's von Grund mein's Her = zens frey, von der Gott = lo = ſen Tü = cken,
daß kein' Gottsfurcht bey ih = nen ſey, ſie kön = nen ſich fein ſchmü = cken,
ei = ner dem andern ahmet nach, zu fordern ih = re bö = ſe Sach, den Frommen zu verleumden.
Pſ. 61.
Gott mein Ge = ſchrey er = hö = re, und merk auf mein Ge = bet, hie = nie = den auf der Erden,
in mei = ner Angſt ſo ſchwe = re, wenn mich Trübſal an = geht
mein Herz, Sinn und Begeh = ren hab ich zu dir gericht't.
Pſ. 146.
Mein Seel ſoll lo = ben Gott den Herrn,
ich lob ihn ja von Herzen gern, ich will lobſin = gen meinem Gott, ſo lang ich leb bis in den Tod.
№ 74. Pſ. 64.
Er = hör mein' Stimm Herr wenn ich klag, be = hü = te mir mein Le = ben,
denn ich ſonſt nicht be = ſte = hen mag, weil mich die Feind um = ge = ben,


rings um mich ist die bö = se Rott, die mir geschworen hat den Tod, drum woll'st du mich verber = gen.
№ 75. Ps. 139. (Schütz.)
Herr du erforschst mein Sin = ne, und kennst mein Herz zu Grund, ob ich sitz o = der ste = he,
was ich thu und be = gin = ne, weist du al = les zur Stund,
was durch mein Denken gehet, das ist dir alles kund.
Ps. 5.
Herr hör was ich will bitten dich, merk auf mein Wort gar eben,
verschmäh doch meine Rede nicht, vernim mein G'schrey daneben,
mein König und mein Her = re Gott, früh wollst mein Stimm er = hö = ren, mich ge = wäh = ren,
früh ruf ich in der Noth, merk auf o lieber Herre.
Ps. 55. (Reformirt.)
Gerechter Gott, vernimm mein Sehnen,
erbarm, erbarm dich meiner Thränen, verschmäh nicht meiner Unschuld Kla = ge, und neig ein gnädigs Ohr herbei,


zu mei = nem hei = ſchen Angſtgeſchrei, eh mei = ne See = le gar ver = za = ge.
Pſ. 110. (Reformirt.)
Ich, hat der Herr zu meinem Herrn ge = ſpro = chen, ich throne dich zu meiner Rechten ein.
Die dich ge = haßt will ich dir un = ter = jo = chen, daß ſie gebückt zu deinen Füßen ſeyn.
Pſ. 39. (Reformirt.)
Ich nahm mir vor auf meiner Hut zu ſtehn, um ja mich nirgends zu vergehn, und legte gar, daß von mir ungefähr
kein ſträflichs Wort zu hören wär, ein heimlich Schloß an meiner Lippen Thor, vor meines Feindes ſchlauem Ohr.
(Lutheriſch.)
Viel tauſend gu = ter Nacht, ich bin aus al = lem Lei = de, mein Jeſus hat mich ſchon,
Was mir viel Angſt gemacht, iſt nunmehr ei = tel Freu = de;



in seinem Himmelsthron, der Seele nach ver=sez = zet, und sich mit mir er=göt = zet.

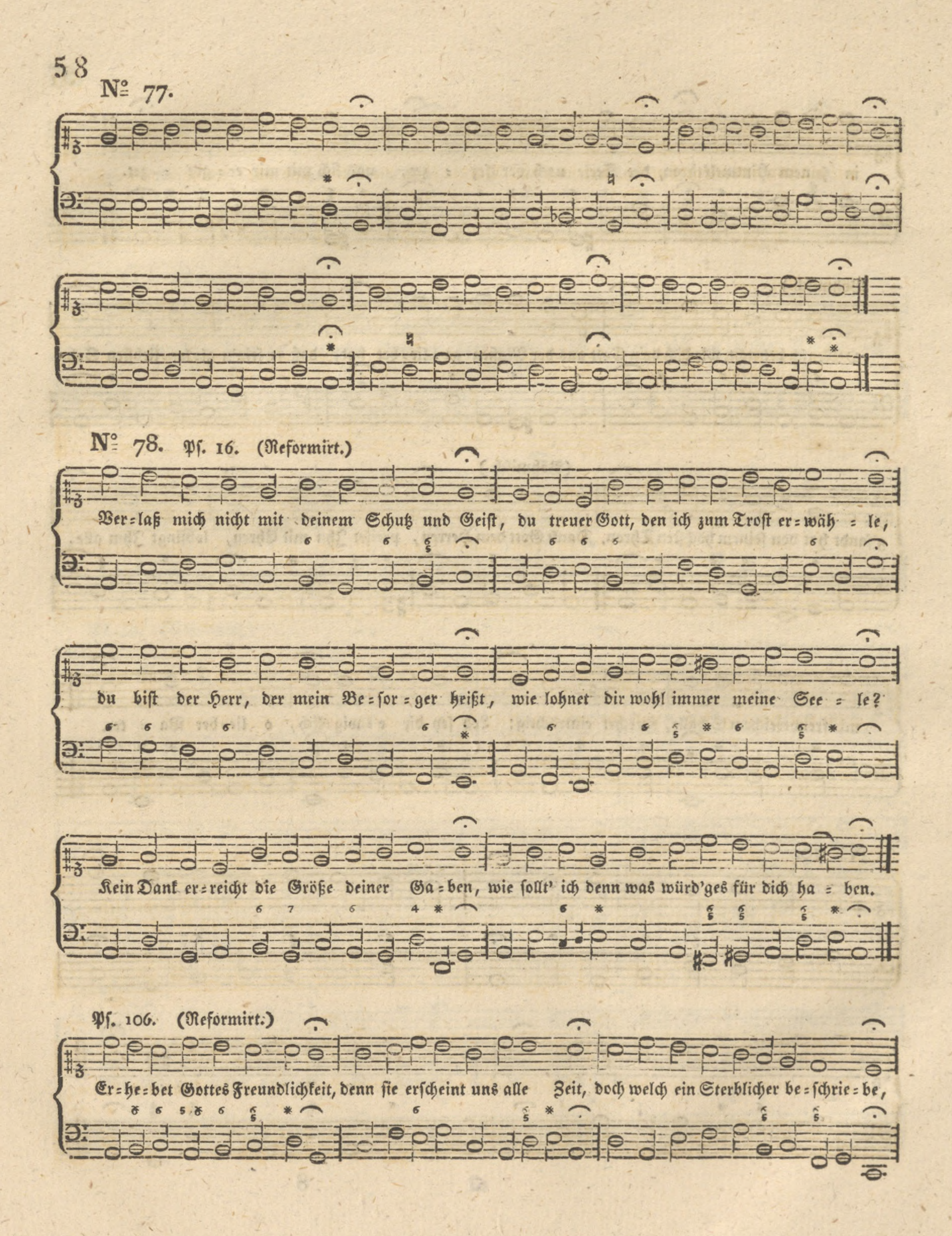
Böhmisch.)

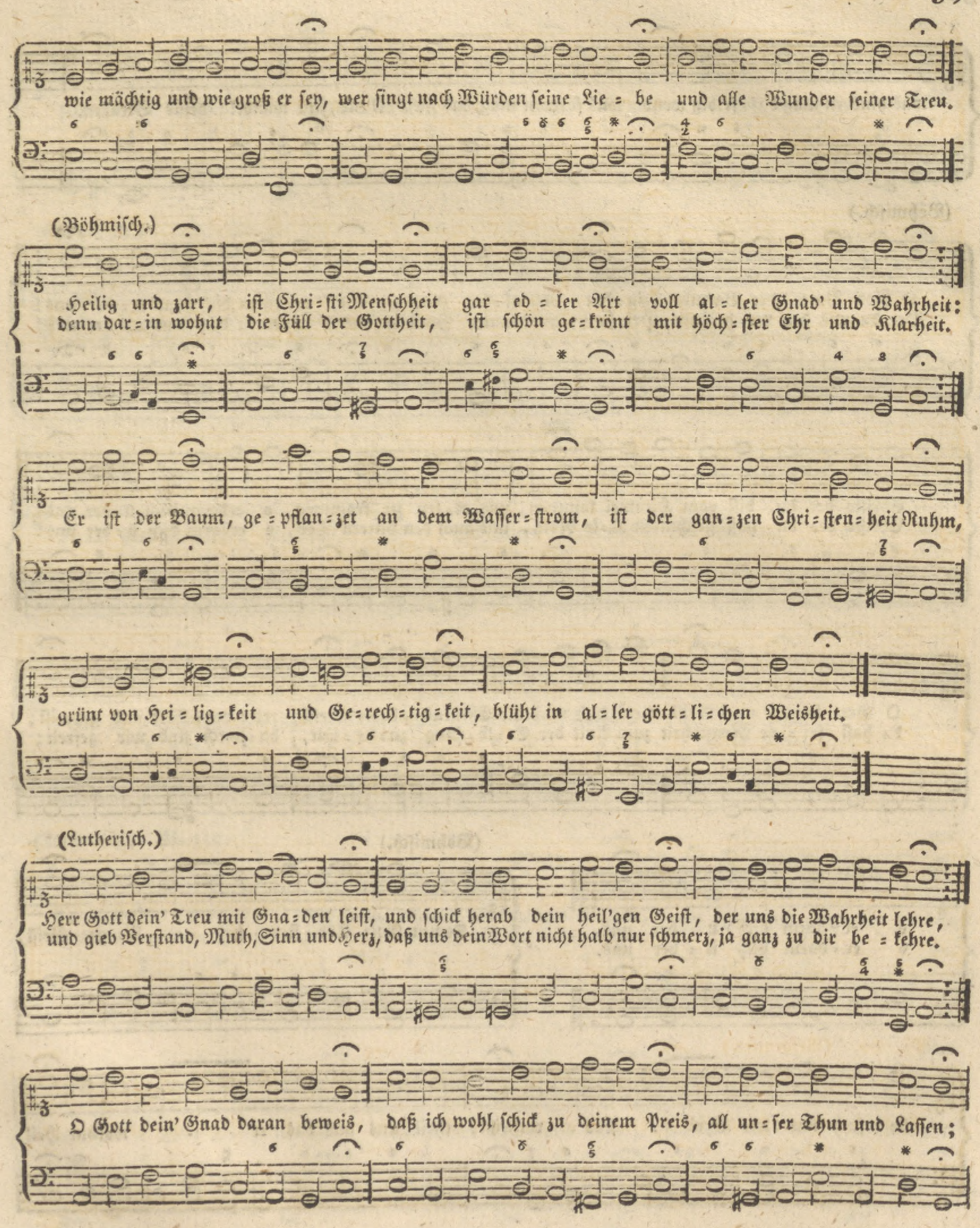
O Mensch betracht, wie dich dein Gott aus der Maßen ge=lie=bet hat, daß er sein'n al=ler=liebsten Sohn

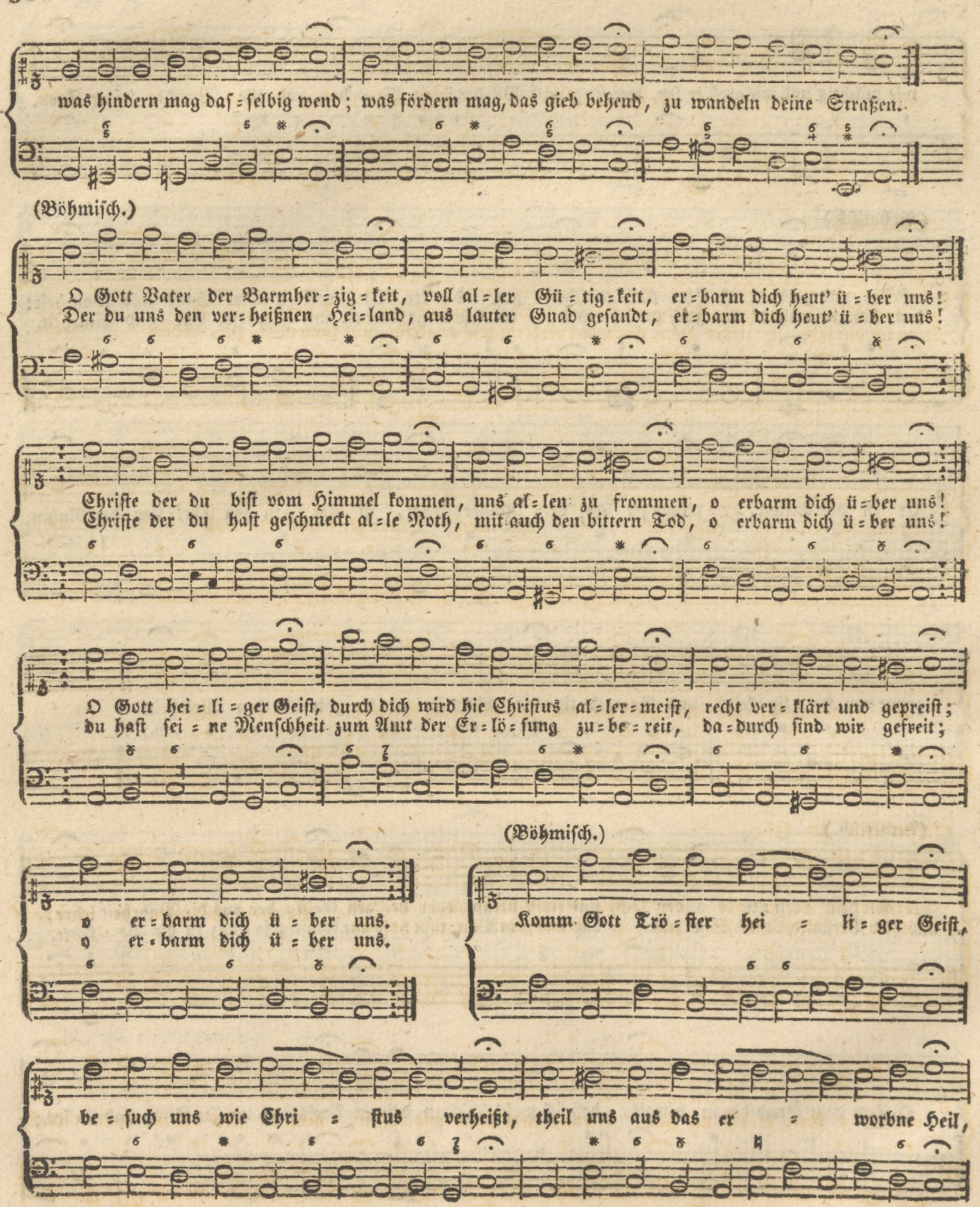
g'sandt hat von seinem höchsten Thron. (Böhmisch.) Dankt Gott dem Herren, preiset Ihn mit Ehren, lobsingt Ihm alle,

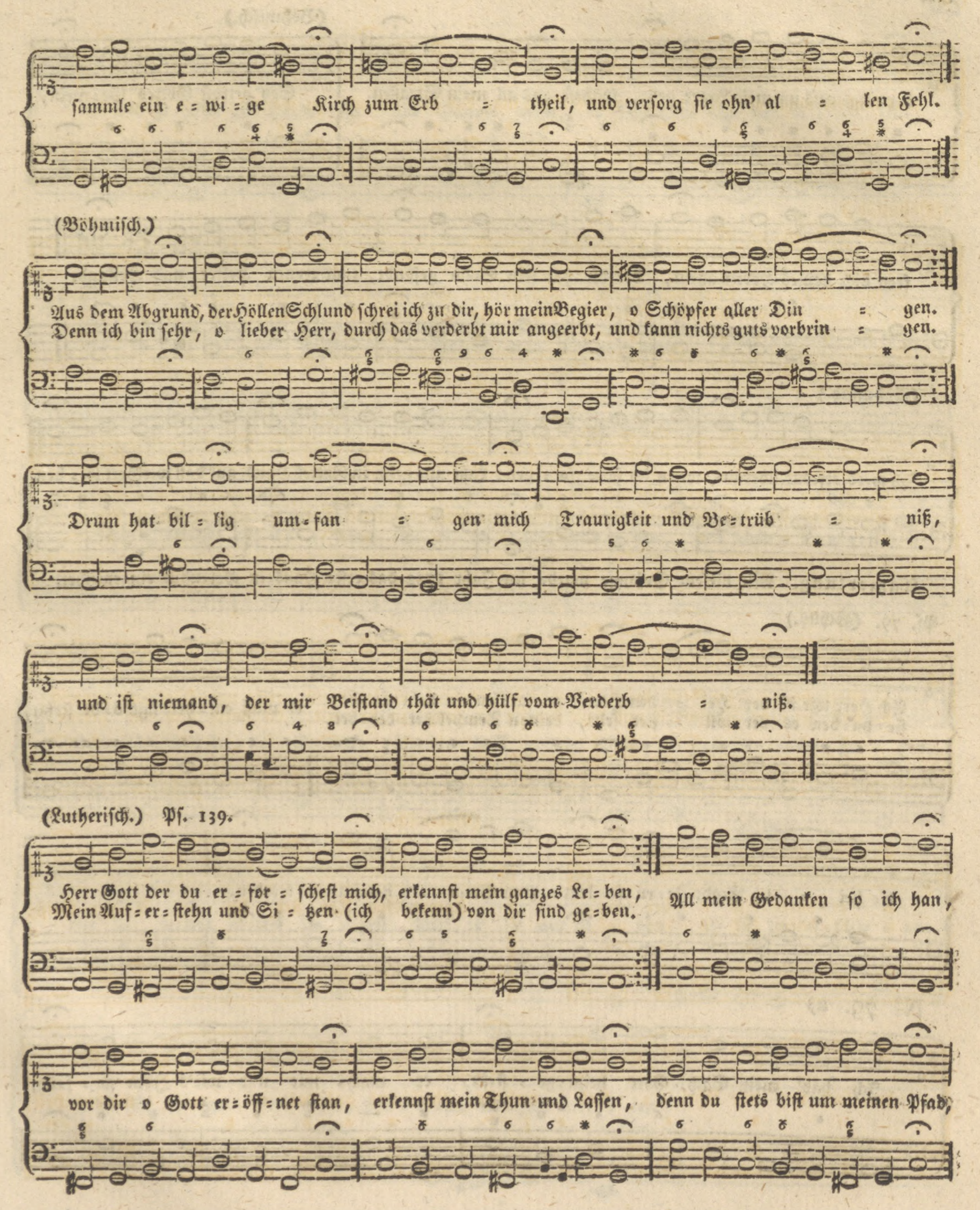
mit freudereichem Schalle, sprechet einträchtig: Lob sey dir e=wig=lich, o lie=ber Va=ter.

№ 76.

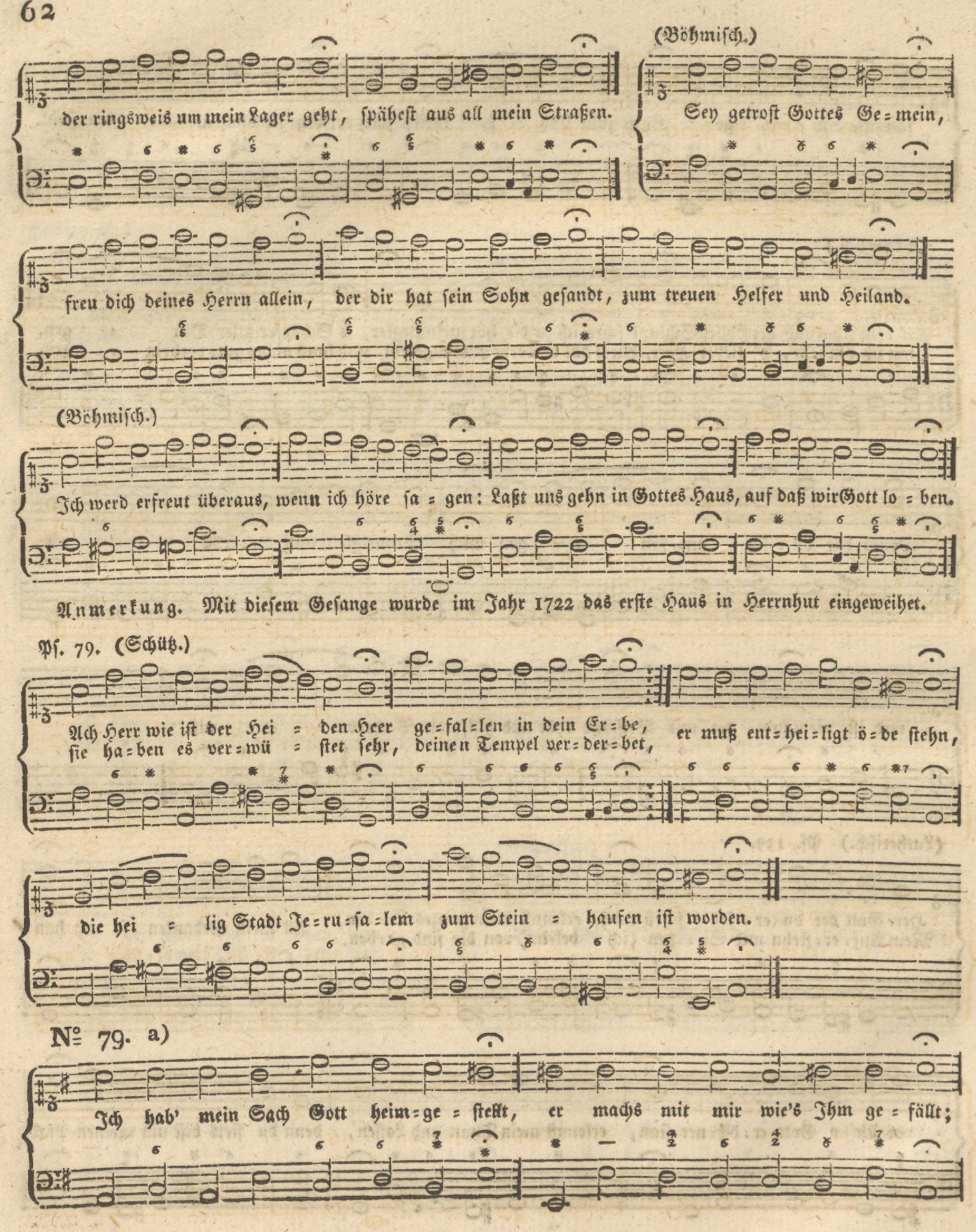

No 77.
No 78. Ps. 16. (Reformirt.)
Ver=laß mich nicht mit deinem Schutz und Geist, du treuer Gott, den ich zum Trost er=wäh = le,
du bist der Herr, der mein Be=sor=ger heißt, wie lohnet dir wohl immer meine See = le?
Kein Dank er=reicht die Größe deiner Ga=ben, wie sollt' ich denn was würd'ges für dich ha = ben.
Ps. 106. (Reformirt.)
Er=he=bet Gottes Freundlichkeit, denn sie erscheint uns alle Zeit, doch welch ein Sterblicher be=schrie=be,

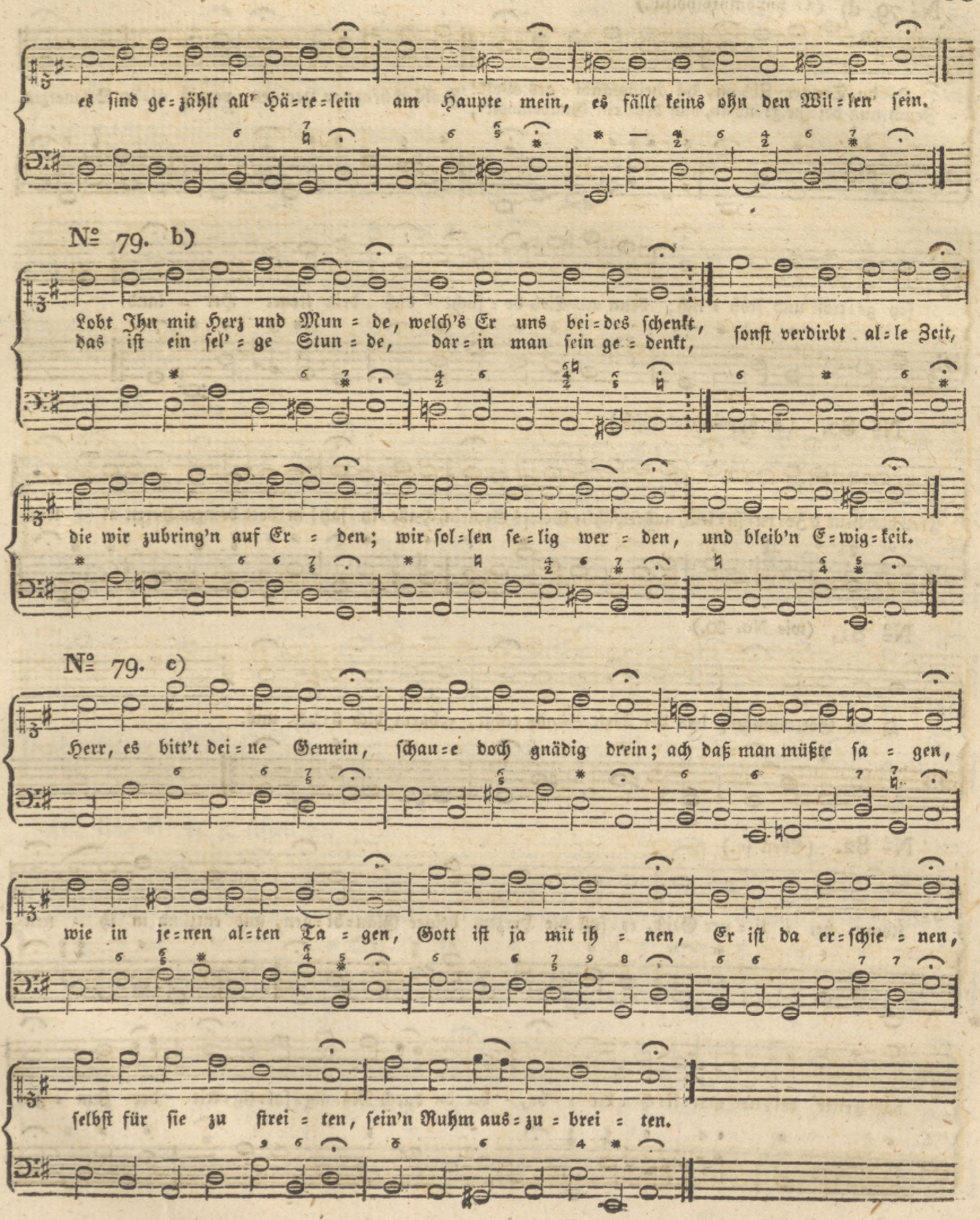

wie mächtig und wie groß er sey, wer singt nach Würden seine Lie = be und alle Wunder seiner Treu.
(Böhmisch.)
Heilig und zart, ist Chri = sti Menschheit gar ed = ler Art voll al = ler Gnad' und Wahrheit:
denn dar = in wohnt die Füll der Gottheit, ist schön ge = krönt mit höch = ster Ehr und Klarheit.
Er ist der Baum, ge = pflan = zet an dem Wasser = strom, ist der gan = zen Chri = sten = heit Ruhm,
grünt von Hei = lig = keit und Ge = rech = tig = keit, blüht in al = ler gött = li = chen Weisheit.
(Lutherisch.)
Herr Gott dein' Treu mit Gna = den leist, und schick herab dein heil'gen Geist, der uns die Wahrheit lehre,
und gieb Verstand, Muth, Sinn und Herz, daß uns dein Wort nicht halb nur schmerz, ja ganz zu dir be = kehre.
O Gott dein' Gnad daran beweis, daß ich wohl schick zu deinem Preis, all un = ser Thun und Lassen;

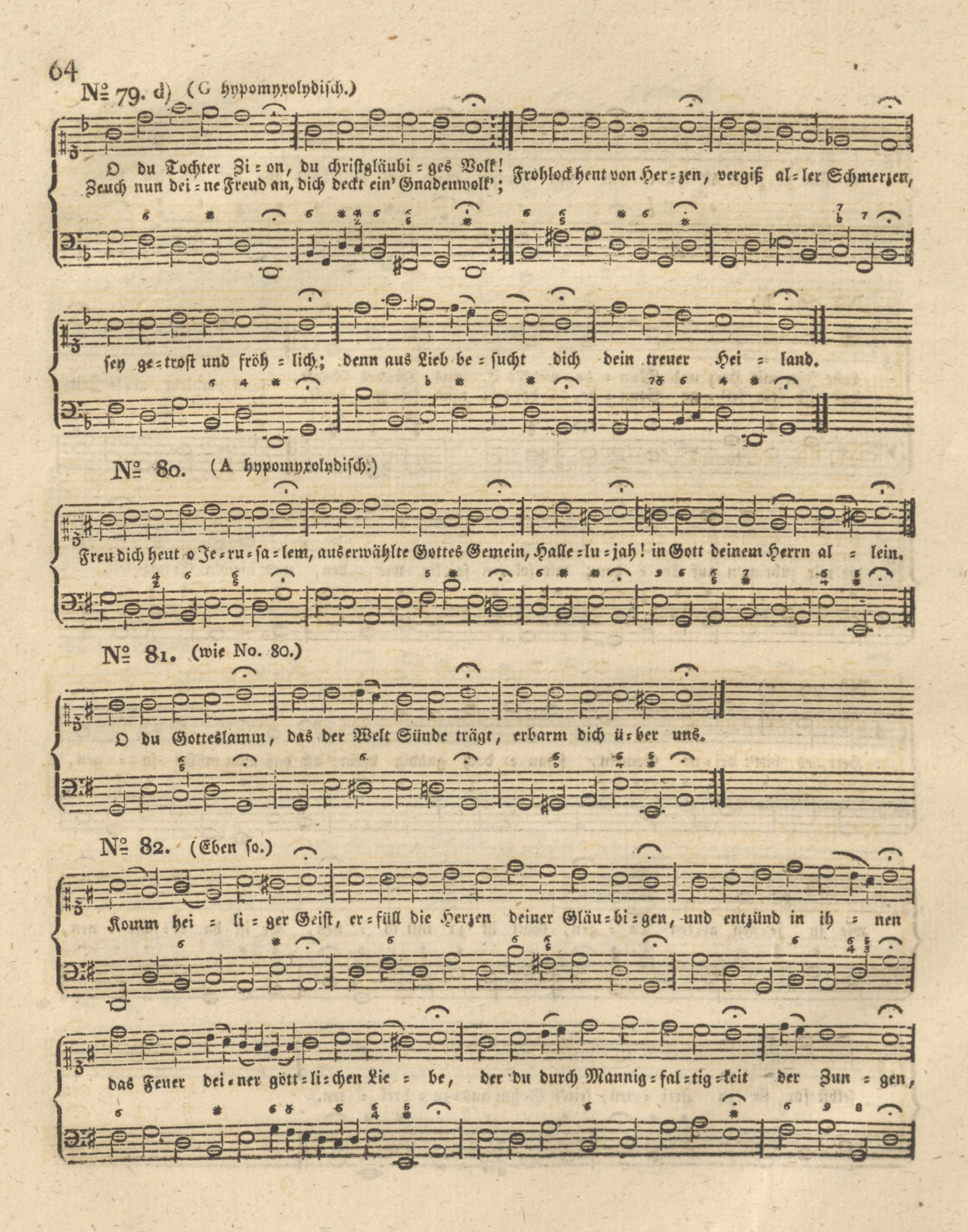

was hindern mag das = selbig wend; was fördern mag, das gieb behend, zu wandeln deine Straßen.
(Böhmisch.)
O Gott Vater der Barmher = zig = keit, voll al = ler Gü = tig = keit, er = barm dich heut' ü = ber uns!
Der du uns den ver = heißnen Hei = land, aus lauter Gnad gesandt, er = barm dich heut' ü = ber uns!
Christe der du bist vom Himmel kommen, uns al = len zu frommen, o erbarm dich ü = ber uns!
Christe der du hast geschmeckt al = le Noth, mit auch den bittern Tod, o erbarm dich ü = ber uns!
O Gott hei = li = ger Geist, durch dich wird hie Christus al = ler = meist, recht ver = klärt und gepreist;
du hast sei = ne Menschheit zum Amt der Er = lö = sung zu = be = reit, da = durch sind wir gefreit;
o er = barm dich ü = ber uns.
o er = barm dich ü = ber uns.
(Böhmisch.)
Komm Gott Trö = ster hei = li = ger Geist,
be = such uns wie Chri = stus verheißt, theil uns aus das er = worbne Heil,



sammle ein e = wi = ge Kirch zum Erb = theil, und versorg sie ohn' al = len Fehl.
(Böhmisch.)
Aus dem Abgrund, der Höllen Schlund schrei ich zu dir, hör mein Begier, o Schöpfer aller Din = gen.
Denn ich bin sehr, o lieber Herr, durch das verderbt mir angeerbt, und kann nichts guts vorbrin = gen.
Drum hat bil = lig um = fan = gen mich Traurigkeit und Be = trüb = niß,
und ist niemand, der mir Beistand thät und hülf vom Verderb = niß.
(Lutherisch.) Ps. 139.
Herr Gott der du er = for = schest mich, erkennst mein ganzes Le = ben,
Mein Auf = er = stehn und Si = tzen (ich bekenn) von dir sind ge = ben.
All mein Gedanken so ich han,
vor dir o Gott er = öff = net stan, erkennst mein Thun und Lassen, denn du stets bist um meinen Pfad,


der ringsweis um mein Lager geht, spähest aus all mein Straßen.
(Böhmisch.)
Sey getrost Gottes Ge = mein,
freu dich deines Herrn allein, der dir hat sein Sohn gesandt, zum treuen Helfer und Heiland.
(Böhmisch.)
Ich werd erfreut überaus, wenn ich höre sa = gen: Laßt uns gehn in Gottes Haus, auf daß wir Gott lo = ben.
Anmerkung. Mit diesem Gesange wurde im Jahr 1722 das erste Haus in Herrnhut eingeweihet.
Ps. 79. (Schütz.)
Ach Herr wie ist der Hei = den Heer ge = fal = len in dein Er = be,
sie ha = ben es ver = wü = stet sehr, deinen Tempel ver = der = bet,
er muß ent = hei = ligt ö = de stehn,
die hei = lig Stadt Je = ru = sa = lem zum Stein = haufen ist worden.
N° 79. a)
Ich hab' mein Sach Gott heim = ge = stellt, er machs mit mir wie's Ihm ge = fällt;


es sind ge=zählt all' Hä=re=lein am Haupte mein, es fällt keins ohn den Wil=len sein.
№ 79. b)
Lobt Ihn mit Herz und Mun = de, welch's Er uns bei=des schenkt,
das ist ein sel' = ge Stun = de, dar = in man sein ge = denkt,
sonst verdirbt al=le Zeit,
die wir zubring'n auf Er = den; wir sol=len se=lig wer = den, und bleib'n E=wig=keit.
№ 79. c)
Herr, es bitt't dei=ne Gemein, schau=e doch gnädig drein; ach daß man müßte sa = gen,
wie in je=nen al=ten Ta = gen, Gott ist ja mit ih = nen, Er ist da er=schie = nen,
selbst für sie zu strei = ten, sein'n Ruhm aus=zu = brei = ten.


№ 79. d) (G hypomyxolydisch.)
O du Tochter Zi = on, du christgläubi = ges Volk!
Zeuch nun dei = ne Freud an, dich deckt ein' Gnadenwolk';
Frohlockt heut von Her = zen, vergiß al = ler Schmerzen,
sey ge = trost und fröh = lich; denn aus Lieb be = sucht dich dein treuer Hei = land.
№ 80. (A hypomyxolydisch.)
Freu dich heut o Je = ru = sa = lem, auserwählte Gottes Gemein, Halle = lu = jah! in Gott deinem Herrn al = lein.
№ 81. (wie No. 80.)
O du Gotteslamm, das der Welt Sünde trägt, erbarm dich ü = ber uns.
№ 82. (Eben so.)
Komm hei = li = ger Geist, er = füll die Herzen deiner Gläu = bi = gen, und entzünd in ih = nen
das Feuer dei = ner gött = li = chen Lie = be, der du durch Mannig = fal = tig = keit der Zun = gen,



die Völ = ker der gan = zen Welt ver = sammlet hast, in Ei = nig = keit des Glau = bens,

Hal = le = Hal = le = lu = jah! Hal = le = Hal = le = lu = jah!

## Nº 83. (Eben so.)

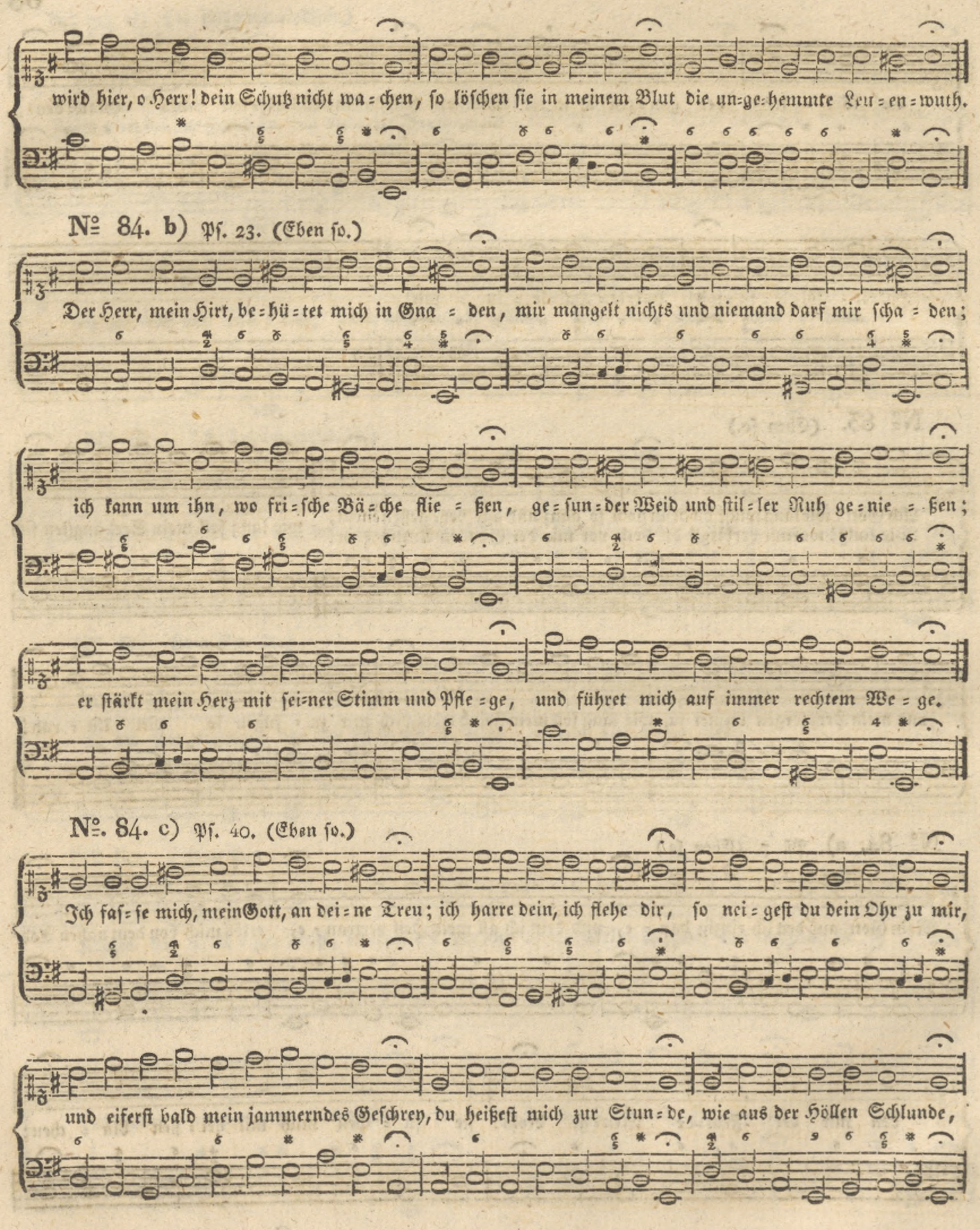
Ach Gott! wie lang willst du denn noch so ganz und gar ver = gessen mein,
Wie lang! warum verbirgst du doch vor mir der Gnaden Antlitz dein!
wie lang soll mein Seel ängsten sich

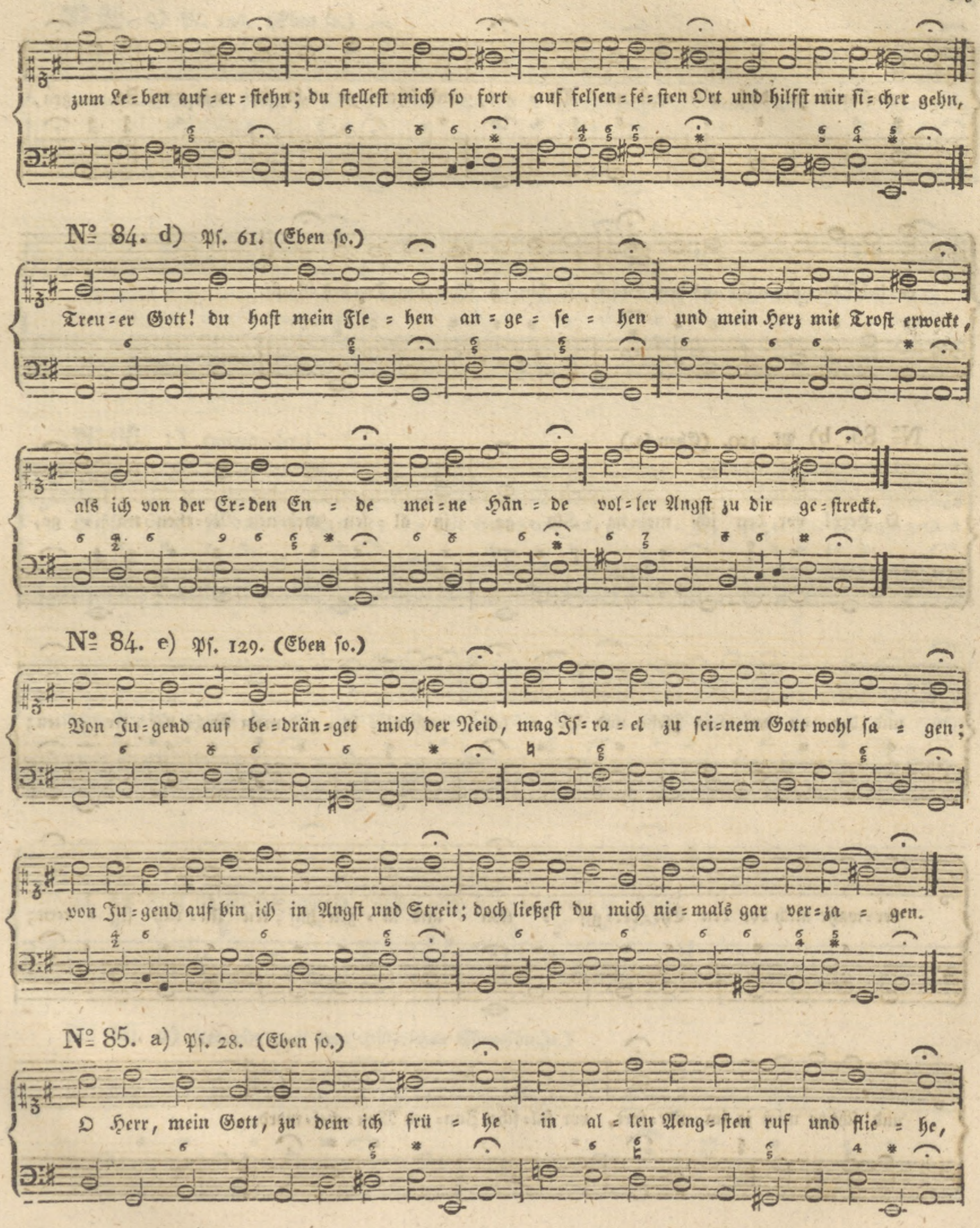
und mein Herz sorgen immer zu, wie lang soll mein Feind trotziglich mir zu = fügen so viel Un = ruh!
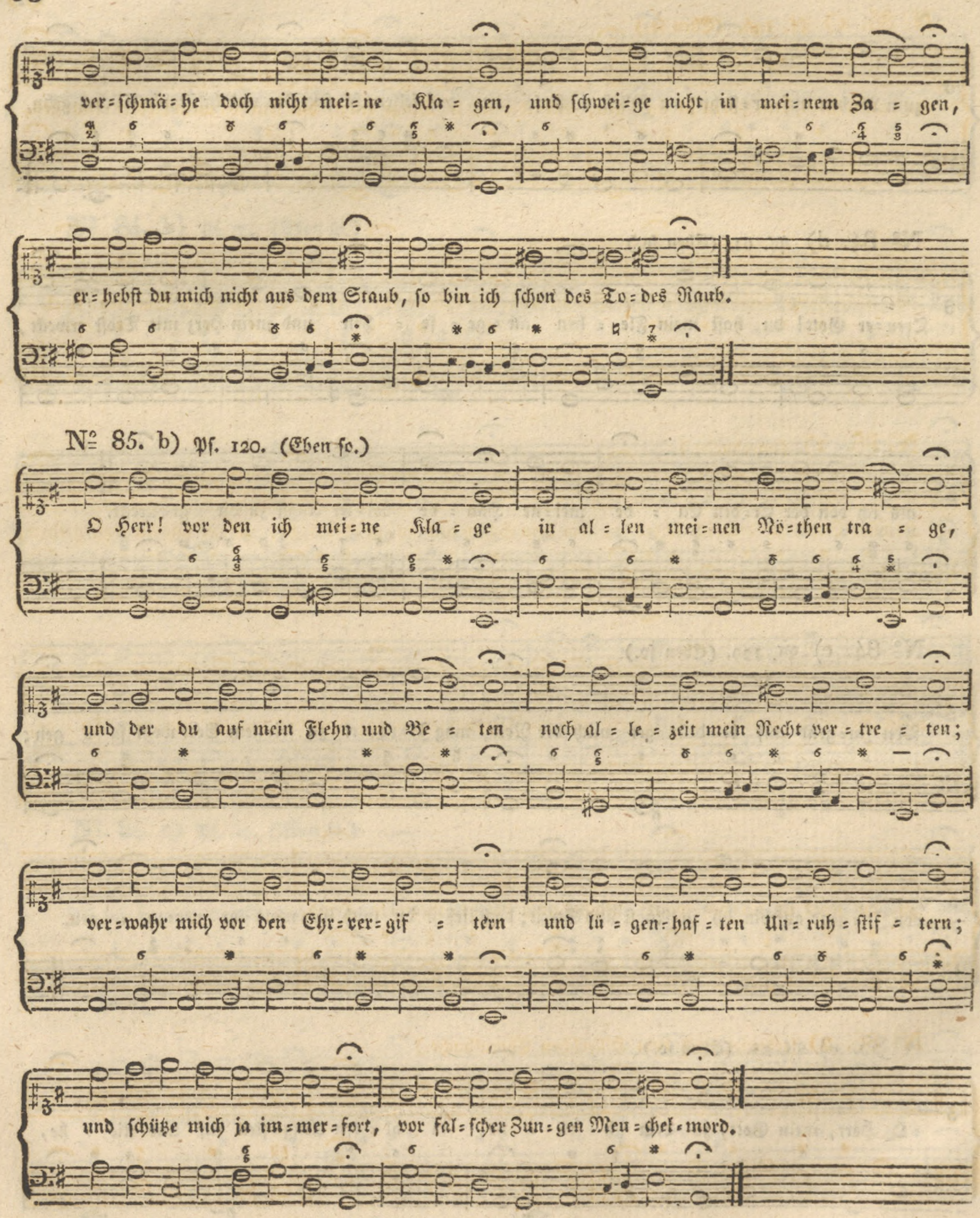
## Nº 84. a) Ps. 7. (Eben so.)

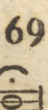
Mein Gott, auf den ich einzig bau = e, und dem ich all mein Heil vertrau = e, erlös mich von dem nahen Tod,

den mir der Fein = de Men = ge droht! sie su = chen mich mit hei = ßen Ra = chen;


wird hier, o Herr! dein Schutz nicht wa = chen, so löschen sie in meinem Blut die un=ge=hemmte Leu = en = wuth.
№ 84. b) Pſ. 23. (Eben ſo.)
Der Herr, mein Hirt, be = hü = tet mich in Gna = den, mir mangelt nichts und niemand darf mir scha = den;
ich kann um ihn, wo fri = sche Bä = che flie = ßen, ge = sun = der Weid und stil = ler Ruh ge = nie = ßen;
er stärkt mein Herz mit sei=ner Stimm und Pfle = ge, und führet mich auf immer rechtem We = ge.
№. 84. c) Pſ. 40. (Eben ſo.)
Ich fas= se mich, mein Gott, an dei = ne Treu; ich harre dein, ich flehe dir, so nei = gest du dein Ohr zu mir,
und eiferst bald mein jammerndes Geschrey, du heißest mich zur Stun = de, wie aus der Höllen Schlunde,


zum Le = ben auf = er = stehn; du stellest mich so fort auf felsen = fe = sten Ort und hilfst mir si = cher gehn,
№ 84. d) Ps. 61. (Eben so.)
Treu = er Gott! du hast mein Fle = hen an = ge = se = hen und mein Herz mit Trost erweckt,
als ich von der Er = den En = de mei = ne Hän = de vol = ler Angst zu dir ge = streckt.
№ 84. e) Ps. 129. (Eben so.)
Von Ju = gend auf be = drän = get mich der Neid, mag Is = ra = el zu sei = nem Gott wohl sa = gen;
von Ju = gend auf bin ich in Angst und Streit; doch ließest du mich nie = mals gar ver = za = gen.
№ 85. a) Ps. 28. (Eben so.)
O Herr, mein Gott, zu dem ich frü = he in al = len Aeng = sten ruf und flie = he,


ver=schmä=he doch nicht mei=ne Kla=gen, und schwei=ge nicht in mei=nem Za=gen,
er=hebst du mich nicht aus dem Staub, so bin ich schon des To=des Raub.
N° 85. b) Ps. 120. (Eben so.)
O Herr! vor den ich mei=ne Kla=ge in al=len mei=nen Nö=then tra=ge,
und der du auf mein Flehn und Be=ten noch al=le=zeit mein Recht ver=tre=ten;
ver=wahr mich vor den Ehr=ver=gif=tern und lü=gen=haf=ten Un=ruh=stif=tern;
und schütze mich ja im=mer=fort, vor fal=scher Zun=gen Meu=chel=mord.



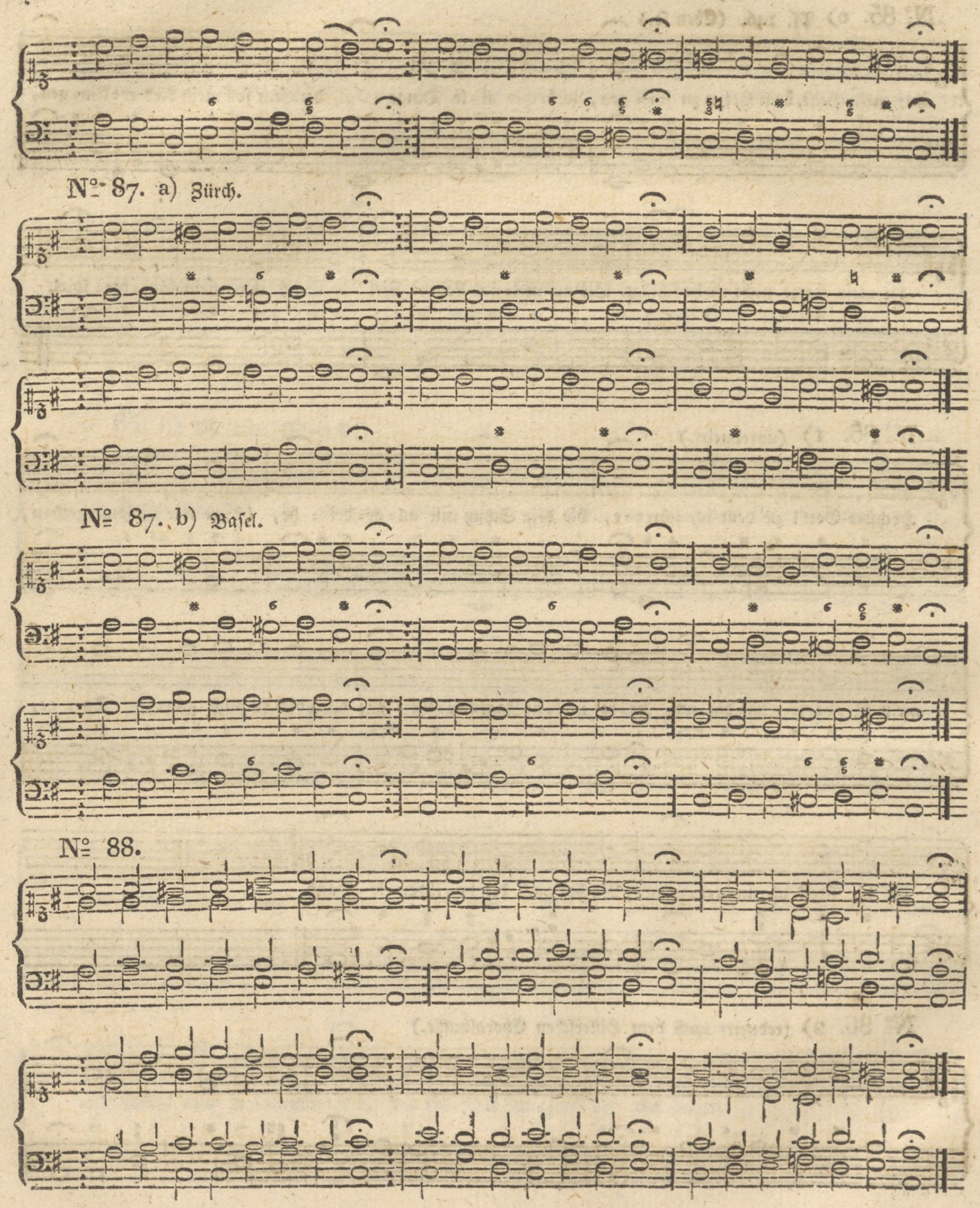
## № 85. c) Pſ. 146. (Eben ſo.)

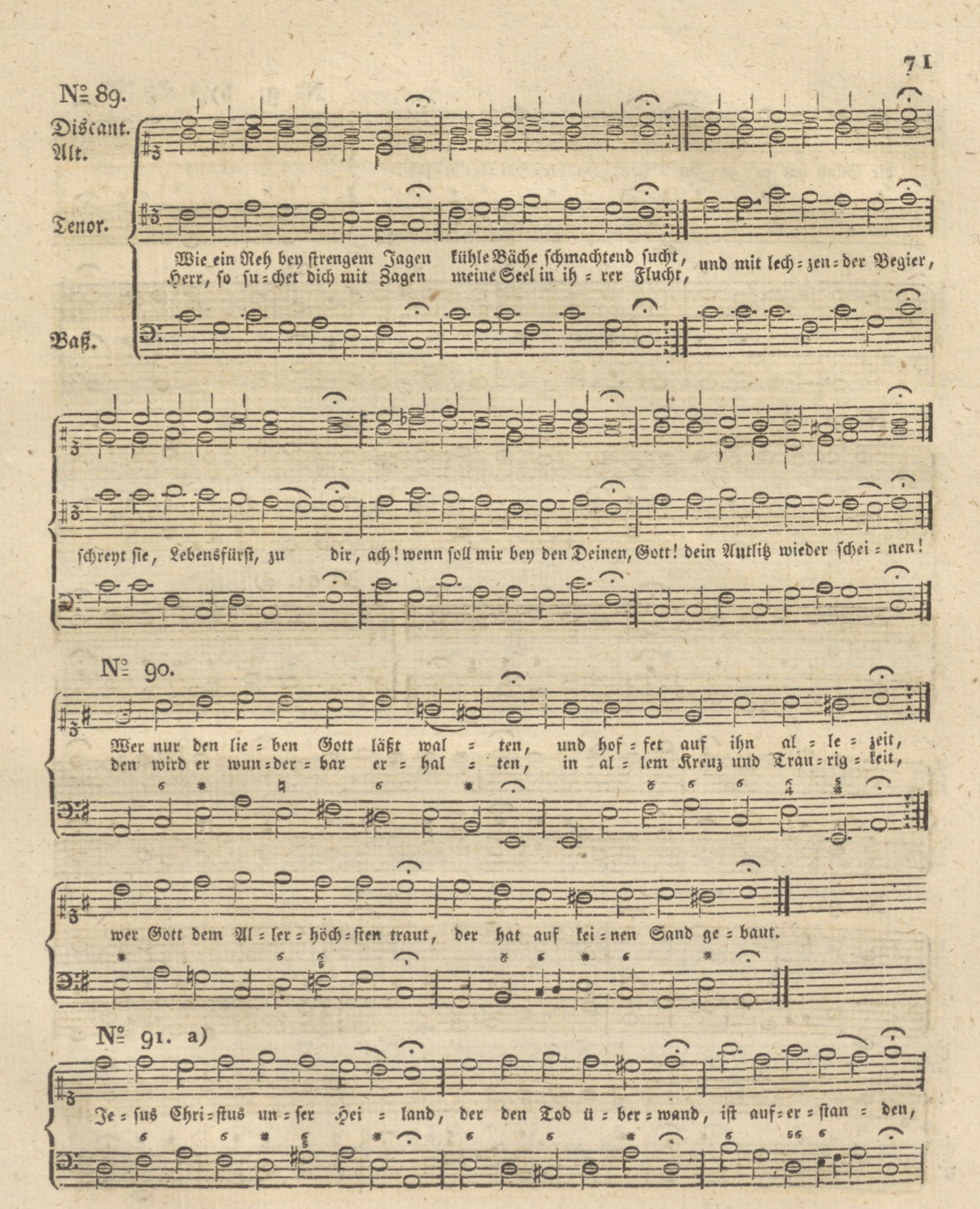
Auf, mein Geiſt, dem Herrn zu ſin = gen, wel = cher al = le Dinge trägt, die = ſem ſoll mein Lied er = klin = gen, bis mein Herze nicht mehr ſchlägt. Bis an mei = nes Lebens Ziel weih ich ihm mein Sai = ten = ſpiel.

## № 86. 1) (unreducirt.)

Höchſter Gott! zu dem ich ſchrey = e, bis dein Schutz mir an = ge = dei = he, hö = re wie du ſonſt gethan, mein Ge = be = te gnä = dig an, hö = re mei = ne Jammer = kla = ge; denn dich ſuch ich gan = ze Ta = ge, zu dir ſtreck ich un = ver = wandt, Nachts auch die be = thrän = te Hand.

## № 86. 2) (reducirt nach dem Hillerſchen Choralbuche.)


No. 87. a) Zürch.
No. 87. b) Basel.
No. 88.


N° 89.
Discant.
Alt.
Tenor.
Baß.
Wie ein Reh bey strengem Jagen kühle Bäche schmachtend sucht, und mit lech = zen = der Begier,
Herr, so su = chet dich mit Zagen meine Seel in ih = rer Flucht,
schreyt sie, Lebensfürst, zu dir, ach! wenn soll mir bey den Deinen, Gott! dein Antlitz wieder schei = nen!
N° 90.
Wer nur den lie = ben Gott läßt wal = ten, und hof = fet auf ihn al = le = zeit,
den wird er wun = der = bar er = hal = ten, in al = lem Kreuz und Trau = rig = keit,
wer Gott dem Al = ler = höch = sten traut, der hat auf kei = nen Sand ge = baut.
N° 91. a)
Je = sus Chri = stus un = ser Hei = land, der den Tod ü = ber = wand, ist auf = er = stan = den,

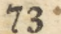
die Sünd hat er ge = fan = gen, Hal = le = Hal = le = lu = jah!

No. 91. b)

No. 91. c)

No. 91. d)

No. 92.



**№ 93. a)**

Ein freudreicher Tag ist ent = stan = den, Christus der Messi = as ist für = han = den, der Heiland al = ler Welt, und starker Held, ist nun kom = men, al = len Aus = er = wählten zu from = men, hie auf Er = den, ganz dürftig in armen Ge = ber = den. Lob sey dir, o höchster Gott von E = wig = keit, Hal = le = lu = jah!

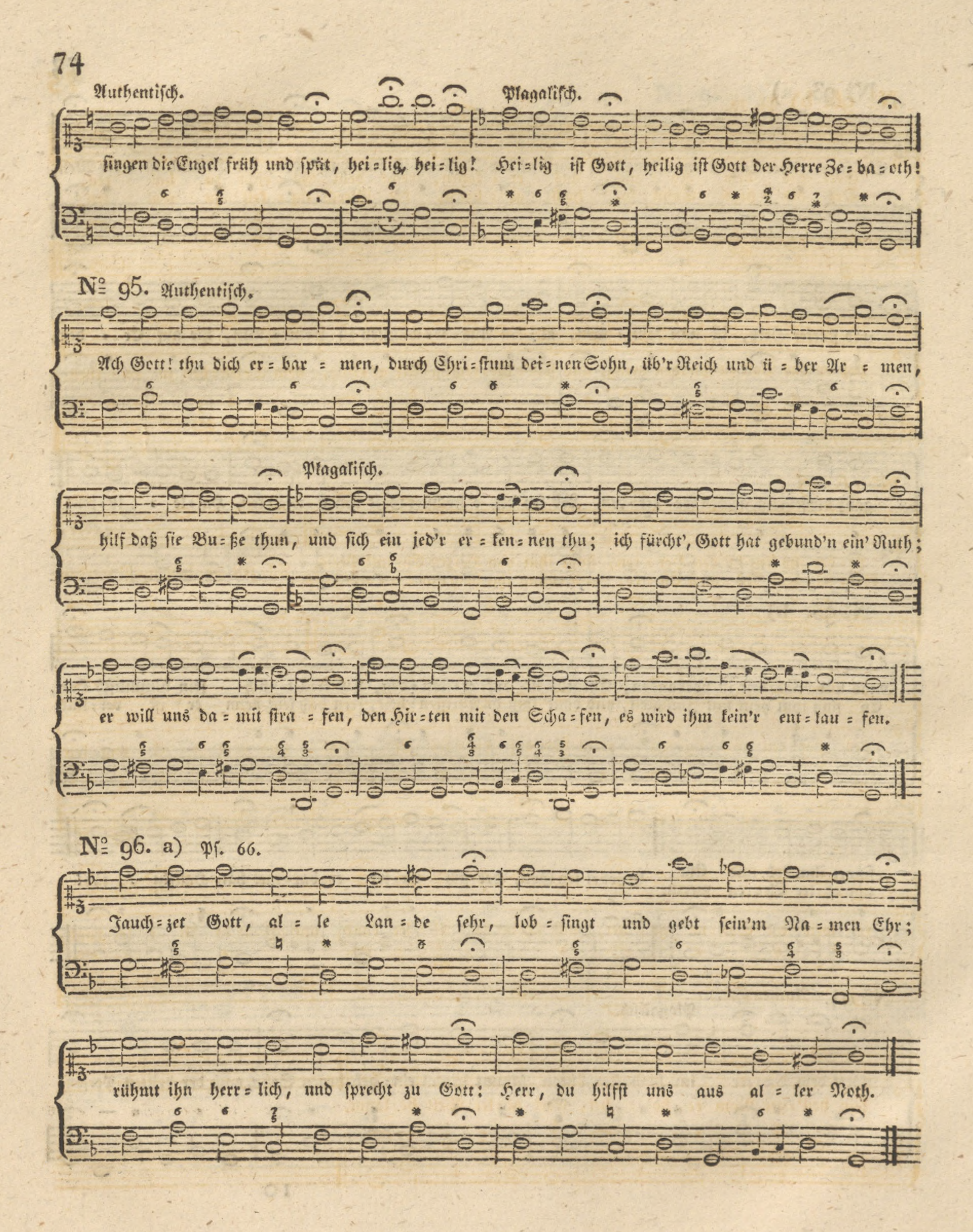
oder

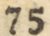
**№ 93. b)**

Gnad und Wahrheit ist vorhanden, Christus ist auf = er = stan = den, deß freuet sich sein himmlisch Heer, singet ihm Lob und Ehr,
Ey sing ihm heut mit Innigkeit, und dank' ihm du Christen = heit, freu dich sein, denn er ist ver = klärt und al = ler Eh = ren werth.
Gelobet sey Gott, der sich un = ser er = bar = met hat, Hallelu = jah!

**№ 94.** Authentisch. Plagalisch.

Gott dem Va = ter im höch = sten Thron, sammt sein'm ein = gebohrnen Sohn, auch der dritten Person,


Authentisch.
Plagalisch.
singen die Engel früh und spät, hei=lig, hei=lig! Hei=lig ist Gott, heilig ist Gott der Herre Ze=ba=oth!
No 95. Authentisch.
Ach Gott! thu dich er=bar=men, durch Chri=stum dei=nen Sohn, üb'r Reich und ü=ber Ar=men,
Plagalisch.
hilf daß sie Bu=ße thun, und sich ein jed'r er=ken=nen thu; ich fürcht', Gott hat gebund'n ein' Ruth;
er will uns da=mit stra=fen, den Hir=ten mit den Scha=fen, es wird ihm kein'r ent=lau=fen.
No 96. a) Ps. 66.
Jauch=zet Gott, al=le Lan=de sehr, lob=singt und gebt sein'm Na=men Ehr;
rühmt ihn herr=lich, und sprecht zu Gott: Herr, du hilfst uns aus al=ler Noth.

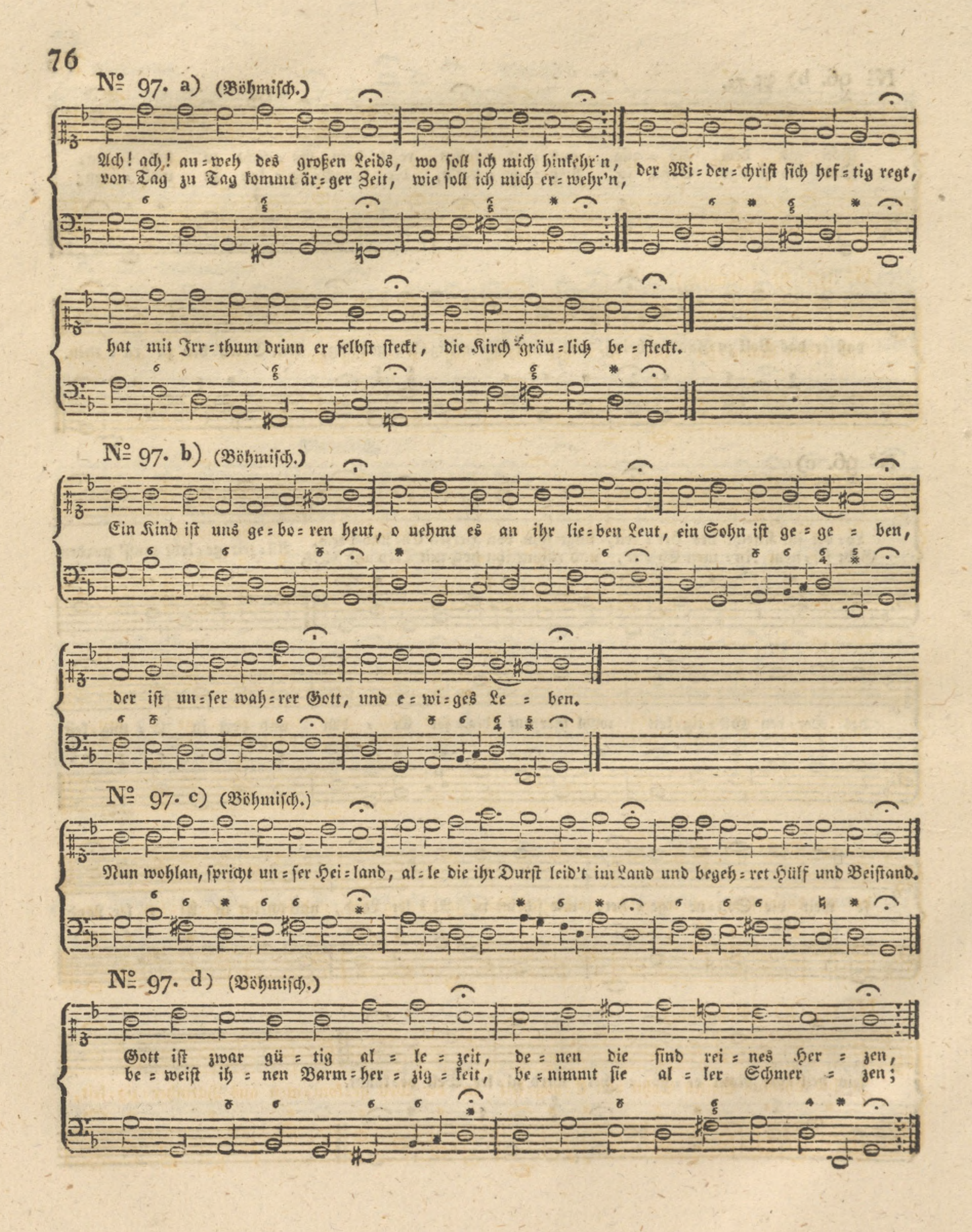


## No. 96. b) Ps. 72.

Gott gib dem Kö-nig aus-er-kohrn, recht dein Ge-richt zu hal-ten,
Des Kö-nigs Sohn so hoch-ge-bor'n, die G'rech-tig-keit zu wal-ten;
daß er das Volk zu Gnaden bring, und sein'r Ge-rechtig-keit ge-ling, dem E-len-den zu ra-then.

## No. 96. c)

Lo-bet ihr Knecht' des Her-ren, singt ihm von Herzen Ehr und Preis.
Gebt sei-nem Na-men Eh-re, und rühmt ihn hoch mit Treu und Fleis.
All-zeit ge-lobt müss' werden,
des Her-ren Gü-tig-keit wohl hier auf die-ser Er-den und dort in E-wig-keit.
so weit die Son-ne ge-het, und scheint in Al-ler Land, und scheint in Al-ler Land,
sein heil'-ger Nam er-hö-het, werd al-ler Welt be-kannt.



№ 97. a) (Böhmisch.)
Ach! ach! au = weh des großen Leids, wo soll ich mich hinkehr'n,
von Tag zu Tag kommt är = ger Zeit, wie soll ich mich er = wehr'n,
der Wi = der = christ sich hef = tig regt,
hat mit Irr = thum drinn er selbst steckt, die Kirch gräu = lich be = fleckt.
№ 97. b) (Böhmisch.)
Ein Kind ist uns ge = bo = ren heut, o nehmt es an ihr lie = ben Leut, ein Sohn ist ge = ge = ben,
der ist un = ser wah = rer Gott, und e = wi = ges Le = ben.
№ 97. c) (Böhmisch.)
Nun wohlan, spricht un = ser Hei = land, al = le die ihr Durst leid't im Land und begeh = ret Hülf und Beistand.
№ 97. d) (Böhmisch.)
Gott ist zwar gü = tig al = le = zeit, de = nen die sind rei = nes Her = zen,
be = weist ih = nen Barm = her = zig = keit, be = nimmt sie al = ler Schmer = zen;

ich a = ber wär schier ge = fal = len, hätt' ge = zwei = felt ob dem Al = len.

## No. 97. e) Böhmisch.)

O Gott Schöp = fer hei = li = ger Geist, sey e = wig ge = lobt und ge = preist,

dein gött = lich We = sen werd ge = rühmt, wie uns die Schrift lehrt und be = stimmt.

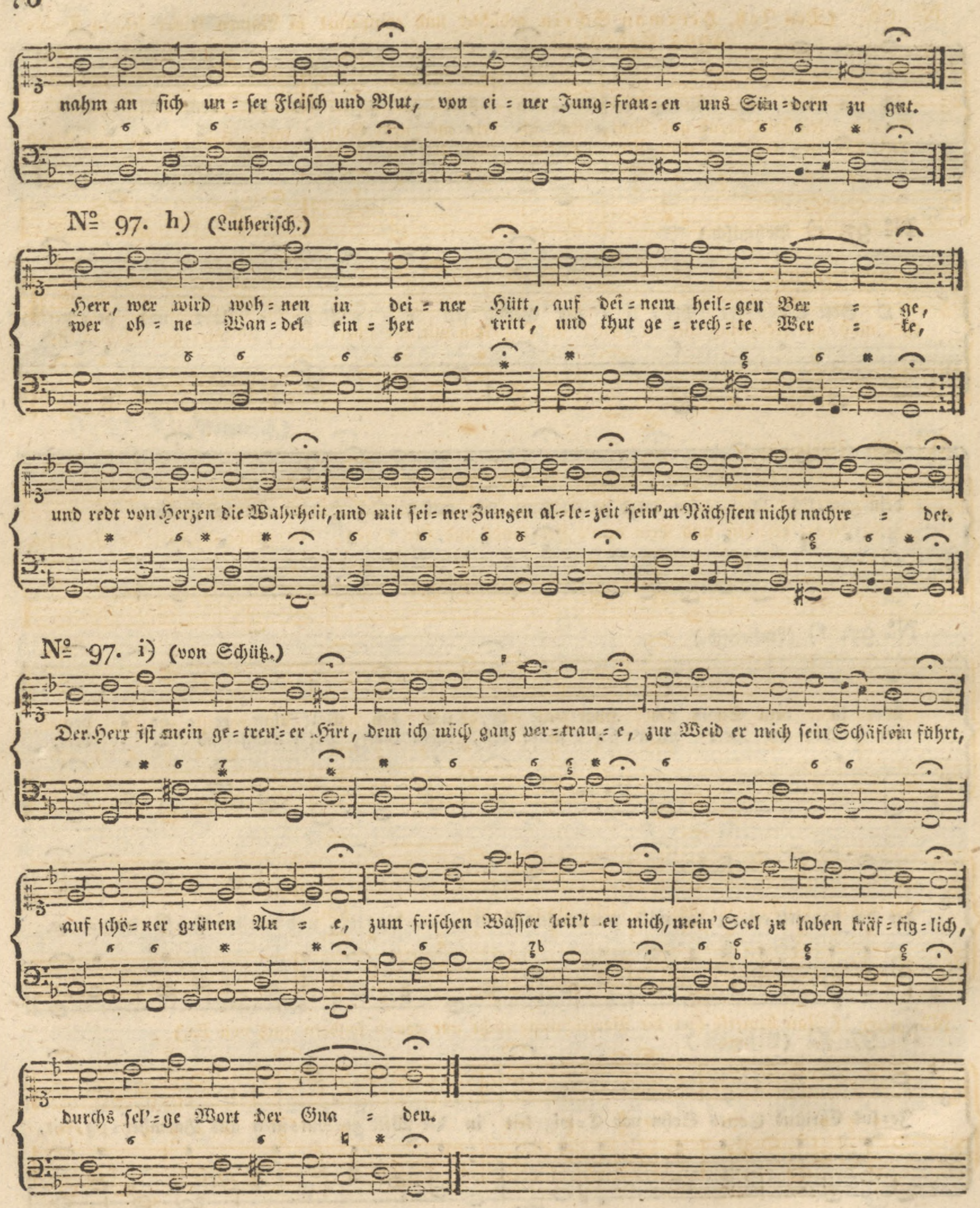
## No. 97. f) (Lutherisch.)

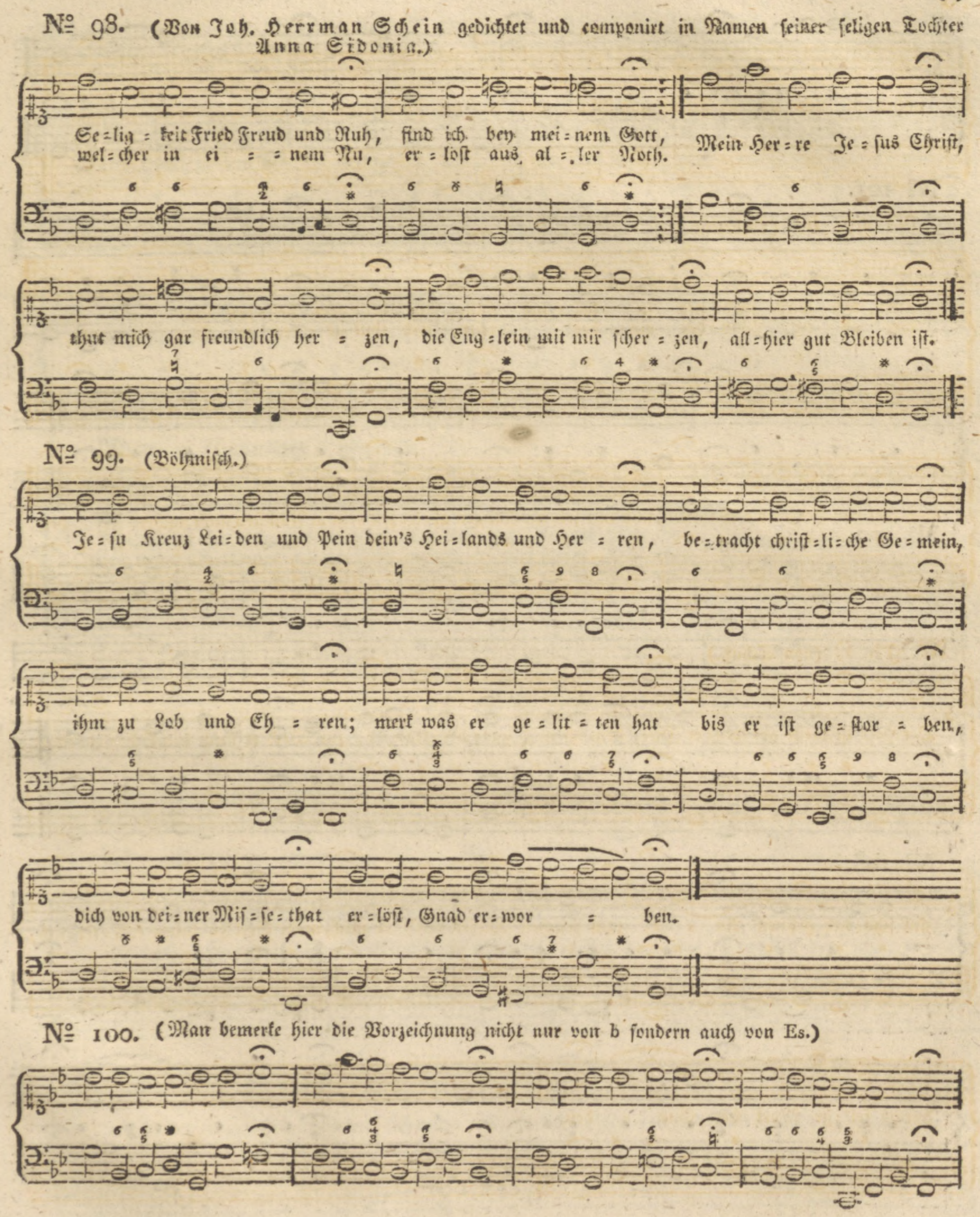
Wer in dem Schutz des Höch = sten ist, und sich Gott thut er = ge = ben,
der spricht: du Herr mein' Zu = flucht bist, mein Gott, Hof = nung und Le = ben,

der du da wirst er = ret = ten mich, von Teufels Strick ge = nä = dig = lich, und von der Pe = sti = len = ze.

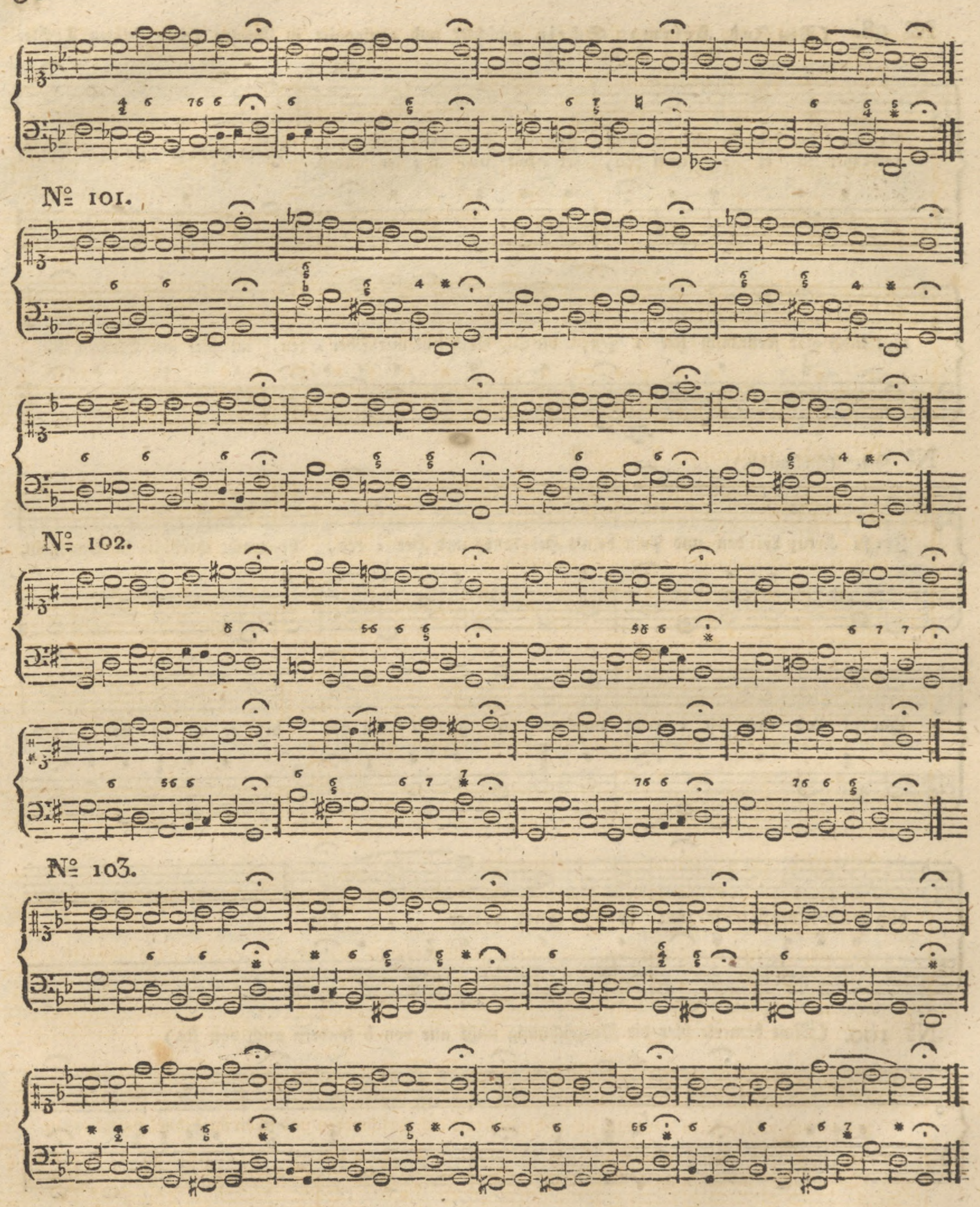
## No. 97. g) (Böhmisch.)

Je = sus Christus Gottes Sohn von E = wig = keit in die Welt ge = kom = men aus Barmher = zig = keit,

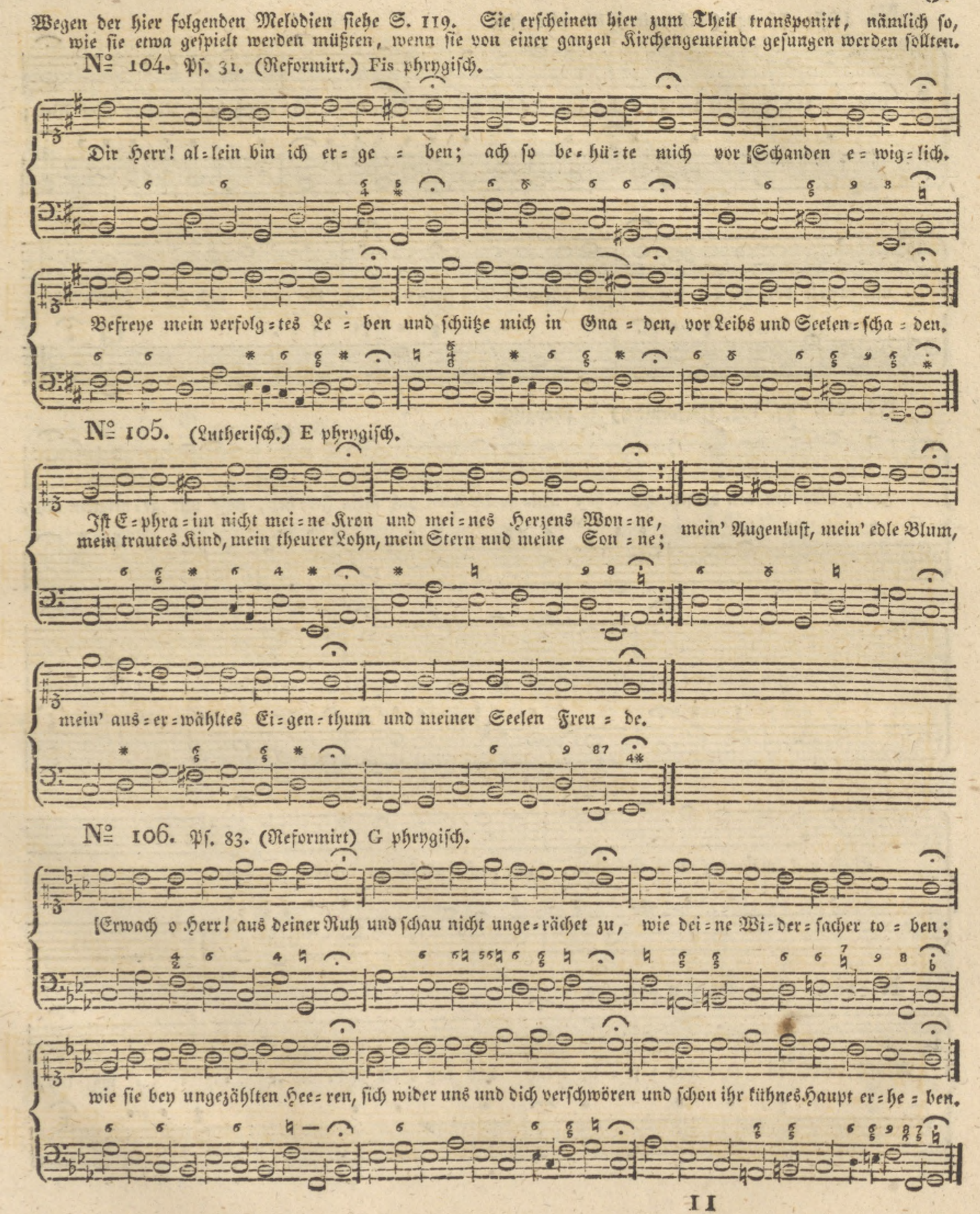

nahm an sich un = ser Fleisch und Blut, von ei = ner Jung = frau = en uns Sün = dern zu gut.
№ 97. h) (Lutherisch.)
Herr, wer wird woh = nen in dei = ner Hütt, auf dei = nem heil = gen Ber = ge,
wer oh = ne Wan = del ein = her tritt, und thut ge = rech = te Wer = ke,
und redt von Herzen die Wahrheit, und mit sei = ner Zungen al = le = zeit sein'm Nächsten nicht nachre = det.
№ 97. i) (von Schütz.)
Der Herr ist mein ge = treu = er Hirt, dem ich mich ganz ver = trau = e, zur Weid er mich sein Schäflein führt,
auf schö = ner grünen Au = e, zum frischen Wasser leit't er mich, mein' Seel zu laben kräf = tig = lich,
durchs sel' = ge Wort der Gna = den.

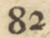


Nº 98. (Von Joh. Herrman Schein gedichtet und componirt in Namen seiner seligen Tochter Anna Sidonia.)
Se=lig=keit Fried Freud und Ruh, find ich bey mei=nem Gott,
wel=cher in ei==nem Nu, er=löst aus al=ler Noth.
Mein Her=re Je=sus Christ,
thut mich gar freundlich her=zen, die Eng=lein mit mir scher=zen, all=hier gut Bleiben ist.
Nº 99. (Böhmisch.)
Je=su Kreuz Lei=den und Pein dein's Hei=lands und Her=ren, be=tracht christ=li=che Ge=mein,
ihm zu Lob und Eh=ren; merk was er ge=lit=ten hat bis er ist ge=stor=ben,
dich von dei=ner Mis=se=that er=löst, Gnad er=wor=ben.
Nº 100. (Man bemerke hier die Vorzeichnung nicht nur von b sondern auch von Es.)


№ 101.
№ 102.
№ 103.

Wegen der hier folgenden Melodien siehe S. 119. Sie erscheinen hier zum Theil transponirt, nämlich so, wie sie etwa gespielt werden müßten, wenn sie von einer ganzen Kirchengemeinde gesungen werden sollten.






No. 107. Ps. 94. (Reformirt.) Fis phrygisch.

Erhe= be dich, du Gott der Ra = che, zum Schutze der gerechten Sa = che! Erschein, o Richter aller Welt;

und zah= le doch die Ty= ran= ney, die allent= halben frech und frey, dir trotzet und die Unschuld fällt.

No. 108. Ps. 102. (Reformirt.) G phrygisch.

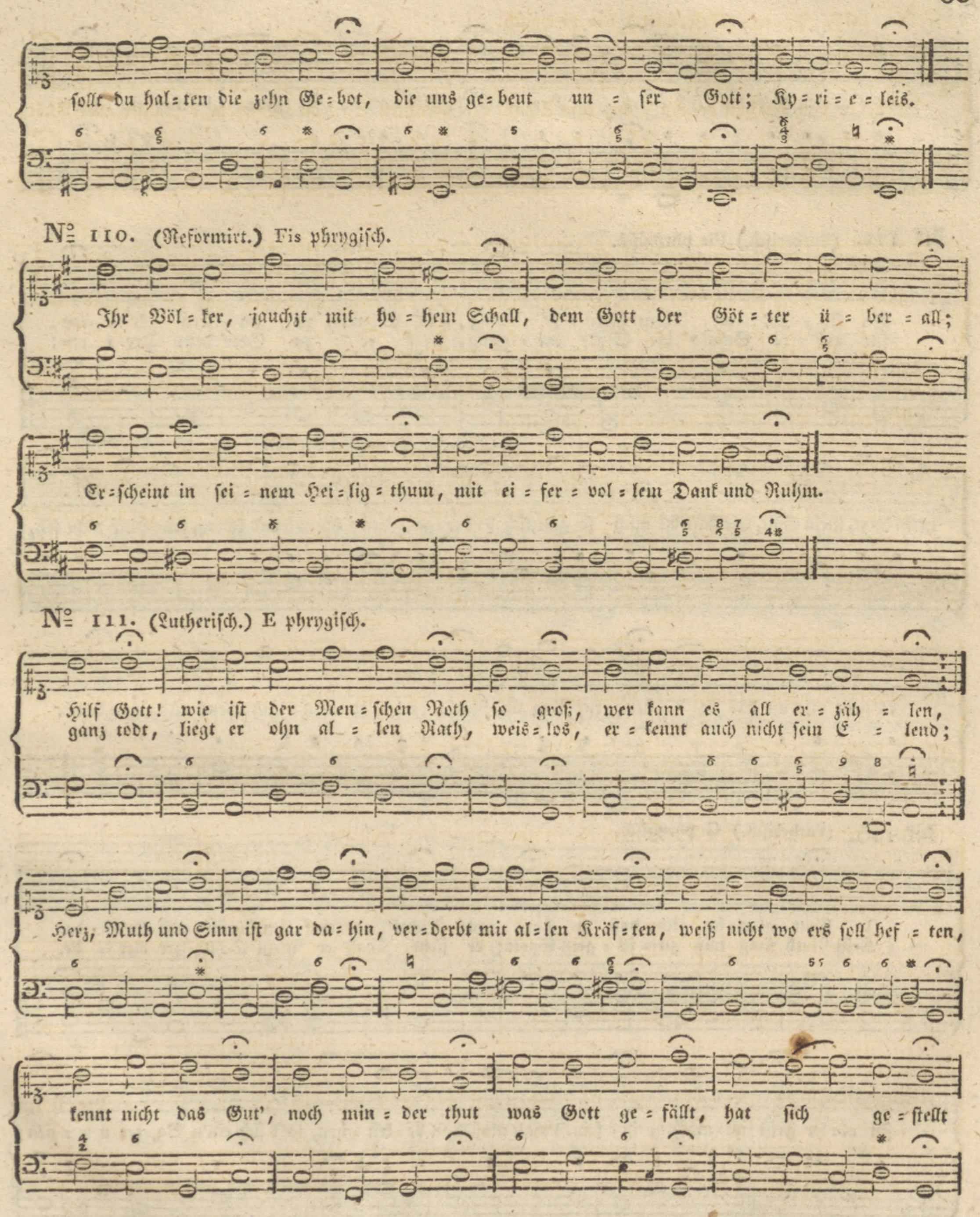
Herr, vernimm von deinen Hö = hen mei= ne Thränen und mein Fle= hen, lasse mit ge= neigtem Ohr,

meiner Klagen Stimme vor! Nahe jetzund zu mir Ar= men! Jetzt verschleuß nicht dein Erbar= men!

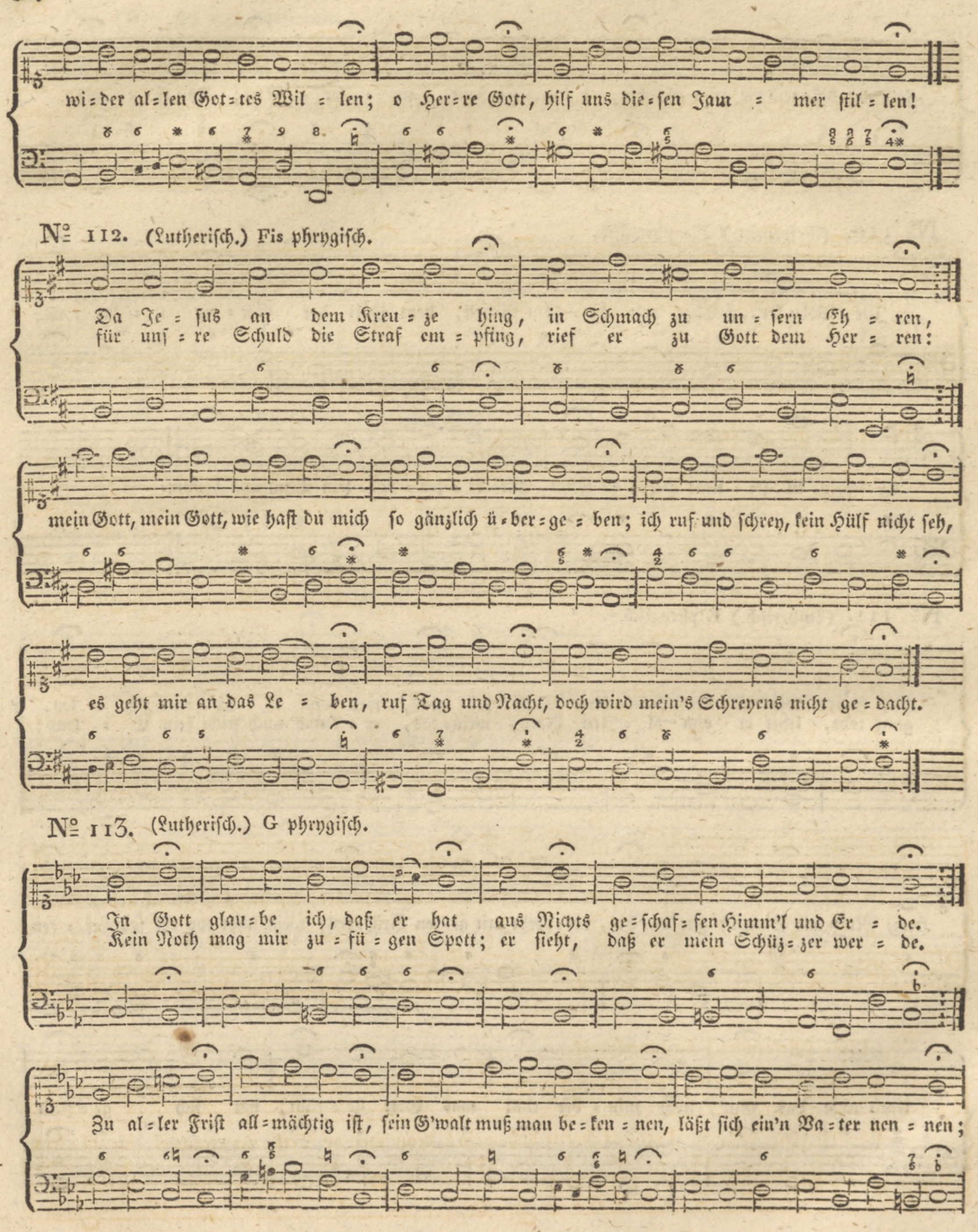
Ei= le viel= mehr auf mein Schreyen, mir noch Hül= fe zu ver= lei = hen.

No. 109. (Lutherisch.) E phrygisch.

Mensch, willst du le = ben se = lig = lich und bey Gott blei= ben e = = = wig= lich,



sollt du hal=ten die zehn Ge=bot, die uns ge=beut un = ser Gott; Ky=ri=e=leis.
№ 110. (Reformirt.) Fis phrygisch.
Ihr Völ=ker, jauchzt mit ho=hem Schall, dem Gott der Göt=ter ü=ber=all;
Er=scheint in sei=nem Hei=lig=thum, mit ei=fer=vol=lem Dank und Ruhm.
№ 111. (Lutherisch.) E phrygisch.
Hilf Gott! wie ist der Men=schen Noth so groß, wer kann es all er=zäh=len,
ganz todt, liegt er ohn al=len Rath, weis=los, er=kennt auch nicht sein E=lend;
Herz, Muth und Sinn ist gar da=hin, ver=derbt mit al=len Kräf=ten, weiß nicht wo ers soll hef=ten,
kennt nicht das Gut', noch min=der thut was Gott ge=fällt, hat sich ge=stellt


wi=der al=len Got=tes Wil = len; o Her=re Gott, hilf uns die=sen Jam = mer stil = len!
№ 112. (Lutherisch.) Fis phrygisch.
Da Je = sus an dem Kreu = ze hing, in Schmach zu un = sern Eh = ren,
für uns = re Schuld die Straf em = pfing, rief er zu Gott dem Her = ren:
mein Gott, mein Gott, wie hast du mich so gänzlich ü = ber = ge = ben; ich ruf und schrey, kein Hülf nicht seh,
es geht mir an das Le = ben, ruf Tag und Nacht, doch wird mein's Schreyens nicht ge = dacht.
№ 113. (Lutherisch.) G phrygisch.
In Gott glau=be ich, daß er hat aus Nichts ge=schaf=fen Himm'l und Er = de.
Kein Noth mag mir zu = fü = gen Spott; er sieht, daß er mein Schüz=zer wer = de.
Zu al=ler Frist all=mächtig ist, sein G'walt muß man be=ken = nen, läßt sich ein'n Va=ter nen = nen;

troß, wer mir thu, der ist mein Ruh, Tod, Sünd und Höll; kein Unge = fall wider diesen Gott kann brin = gen.

O Her = re Gott! für Freuden mein Herz muß sprin = gen.

N° 114. Ps. 46. (Reformirt.) Es myxolydisch.

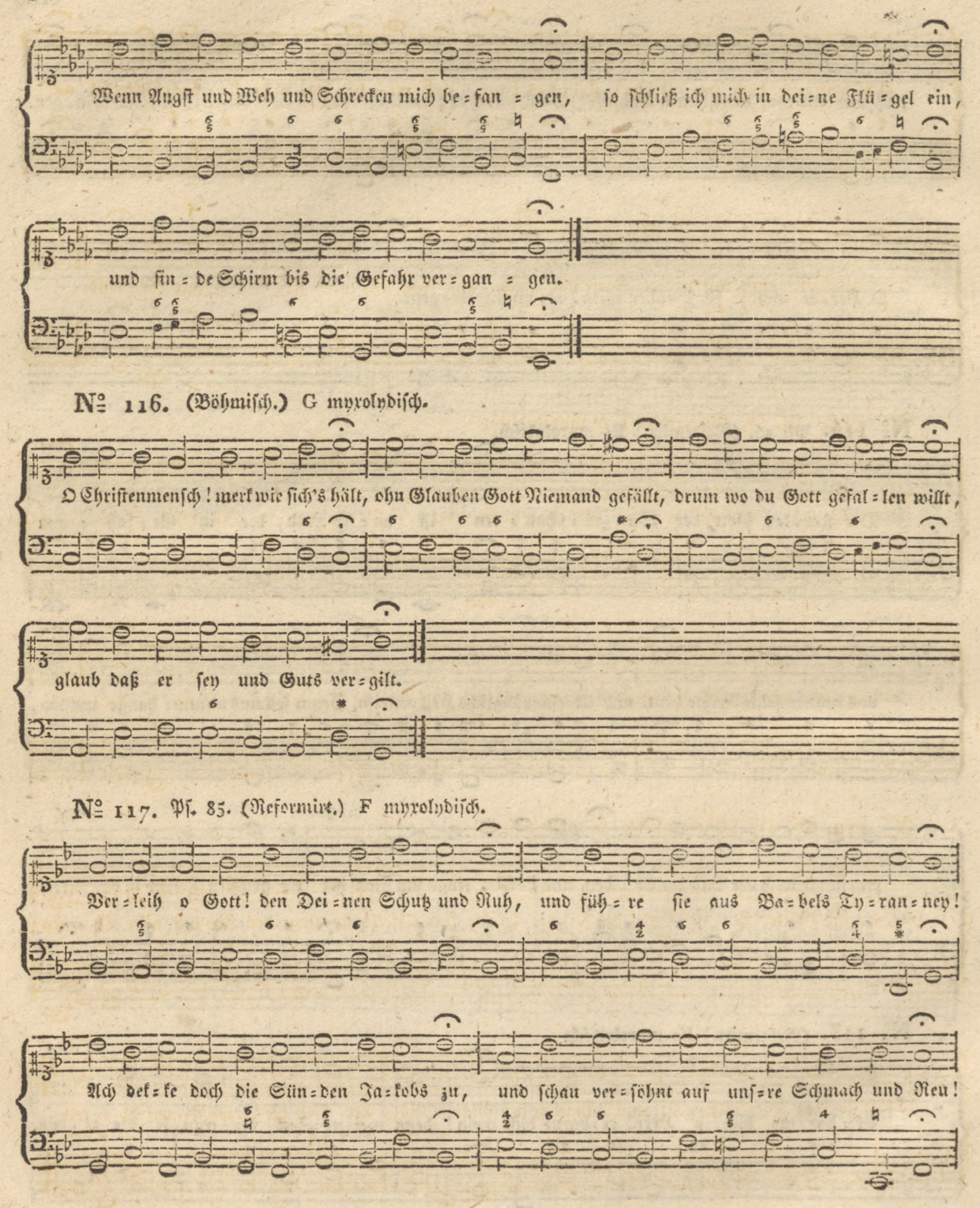
Der star = ke Gott der Sie = ges = schaa = ren ist un = ser Held, der in Ge = fah = ren

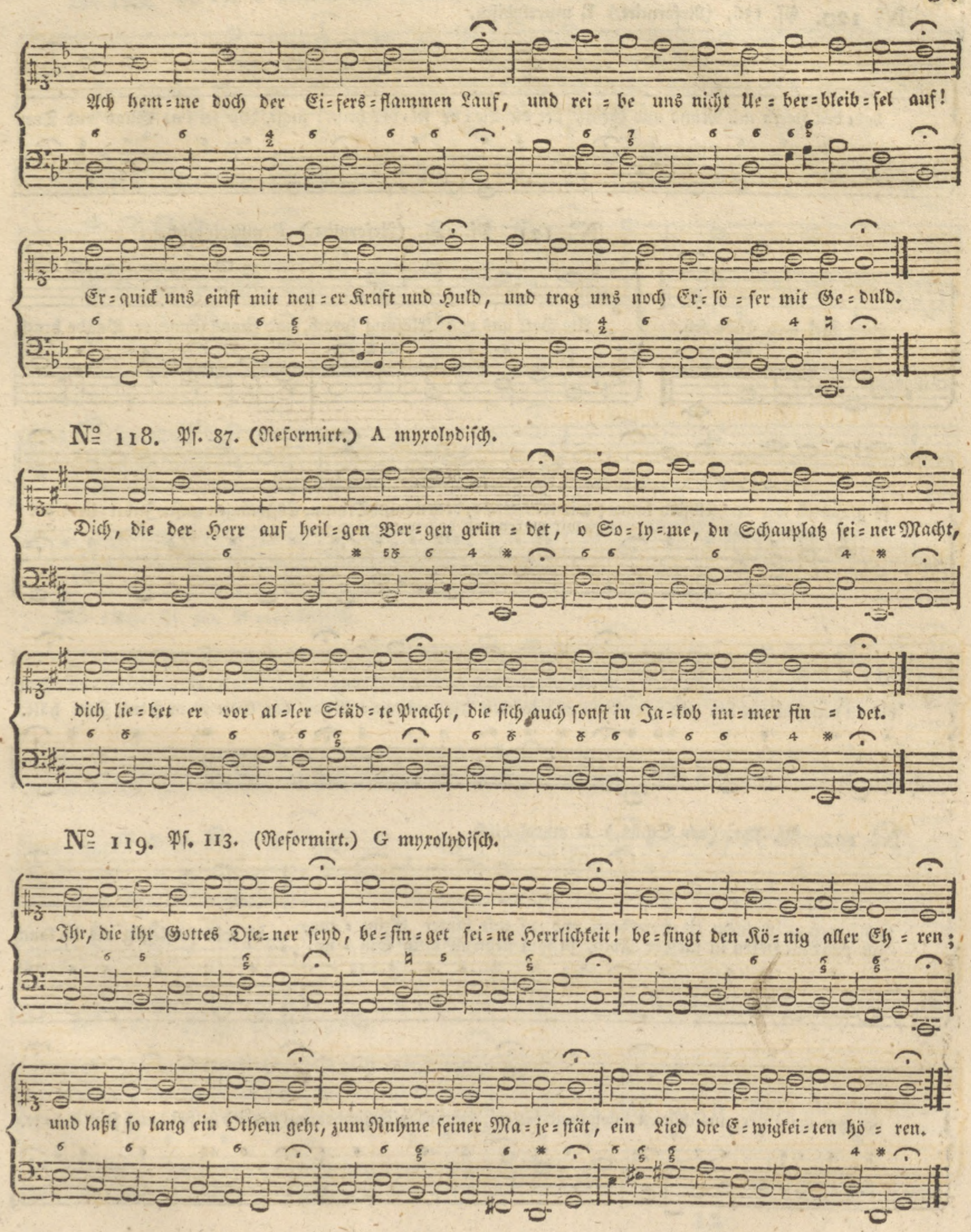
uns immer seine Rechte beut, und überschwänglichs Heil verleiht. Drum soll uns nimmer bange werden,

zer = fie = le auch der Bau der Er = den, und stürzten rings um Zion her die höchsten Felsen in das Meer.

N° 115. (Reformirt.) Es myxolydisch.

Er = bar = me dich, o Herr! er = barm dich mein! denn mei = ne Seel ver = trau = et dir al = lein.


Wenn Angst und Weh und Schrecken mich be = fan = gen, so schließ ich mich in dei = ne Flü = gel ein,
und fin = de Schirm bis die Gefahr ver = gan = gen.
No. 116. (Böhmisch.) G myxolydisch.
O Christenmensch! merk wie sich's hält, ohn Glauben Gott Niemand gefällt, drum wo du Gott gefal = len willt,
glaub daß er sey und Guts ver = gilt.
No. 117. Ps. 85. (Reformirt.) F myxolydisch.
Ver = leih o Gott! den Dei = nen Schutz und Ruh, und füh = re sie aus Ba = bels Ty = ran = ney!
Ach dek = ke doch die Sün = den Ja = kobs zu, und schau ver = söhnt auf uns = re Schmach und Reu!


Ach hem = me doch der Ei = fers = flammen Lauf, und rei = be uns nicht Ue = ber = bleib = sel auf!
Er = quick uns einst mit neu = er Kraft und Huld, und trag uns noch Er = lö = ser mit Ge = duld.
№ 118. Ps. 87. (Reformirt.) A myxolydisch.
Dich, die der Herr auf heil = gen Ber = gen grün = det, o So = ly = me, du Schauplatz sei = ner Macht,
dich lie = bet er vor al = ler Städ = te Pracht, die sich auch sonst in Ja = kob im = mer fin = det.
№ 119. Ps. 113. (Reformirt.) G myxolydisch.
Ihr, die ihr Gottes Die = ner seyd, be = sin = get sei = ne Herrlichkeit! be = singt den Kö = nig aller Eh = ren;
und laßt so lang ein Othem geht, zum Ruhme seiner Ma = je = stät, ein Lied die E = wigkei = ten hö = ren.
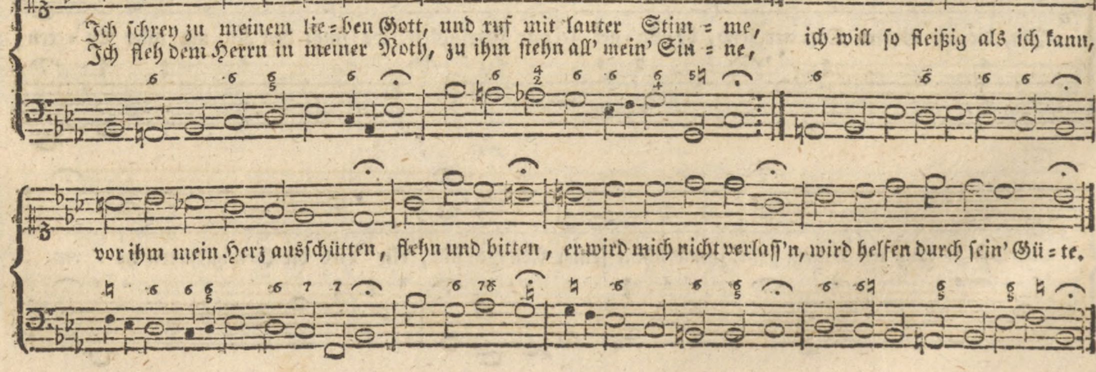
**N° 120.** Ps. 136. (Reformirt.) E myxolydisch.

Lobt den Herrn mit Mund und Geist, der die Lie = be sel = ber heißt! singt, daß sei = ne Gnad und Treu ohne Ziel und Ende sey.

**N° 121.** Ps. 126. (Reformirt.) F myxolydisch.

Als Gott uns von Erlösung sprach, und Zions schwe = re Bande brach, so glaubten wir uns selbsten kaum; wir waren frey, doch wie im Traum. Es drungen unsre Jubel = lie = der bis an den Himmel hin und wie = der, und lehrten die erstaunte Welt, daß Gott es noch mit Zion hält.

**N° 122.** Ps. 142. (von Schütz.) B myxolydisch.



**No. 123.** Ps. 19. F myxolydisch. (Von hier bis ans Ende sämmtlich reformirt.)

Der Himmel Bau und Pracht er=zählt des Schöpfers Macht und Weis=heit al=ler Welt,
der vie=len Ster=ne Licht und Wun=der=ord=nung spricht, daß sie ein Gott er=hält.

Es pre=digt je=der Tag, so weit er strah=len mag, ein e=wigs Licht und We=sen!

Wenn er den Nächten weicht, ist auch im Dunkeln leicht, der Allmacht Spur zu le=sen.

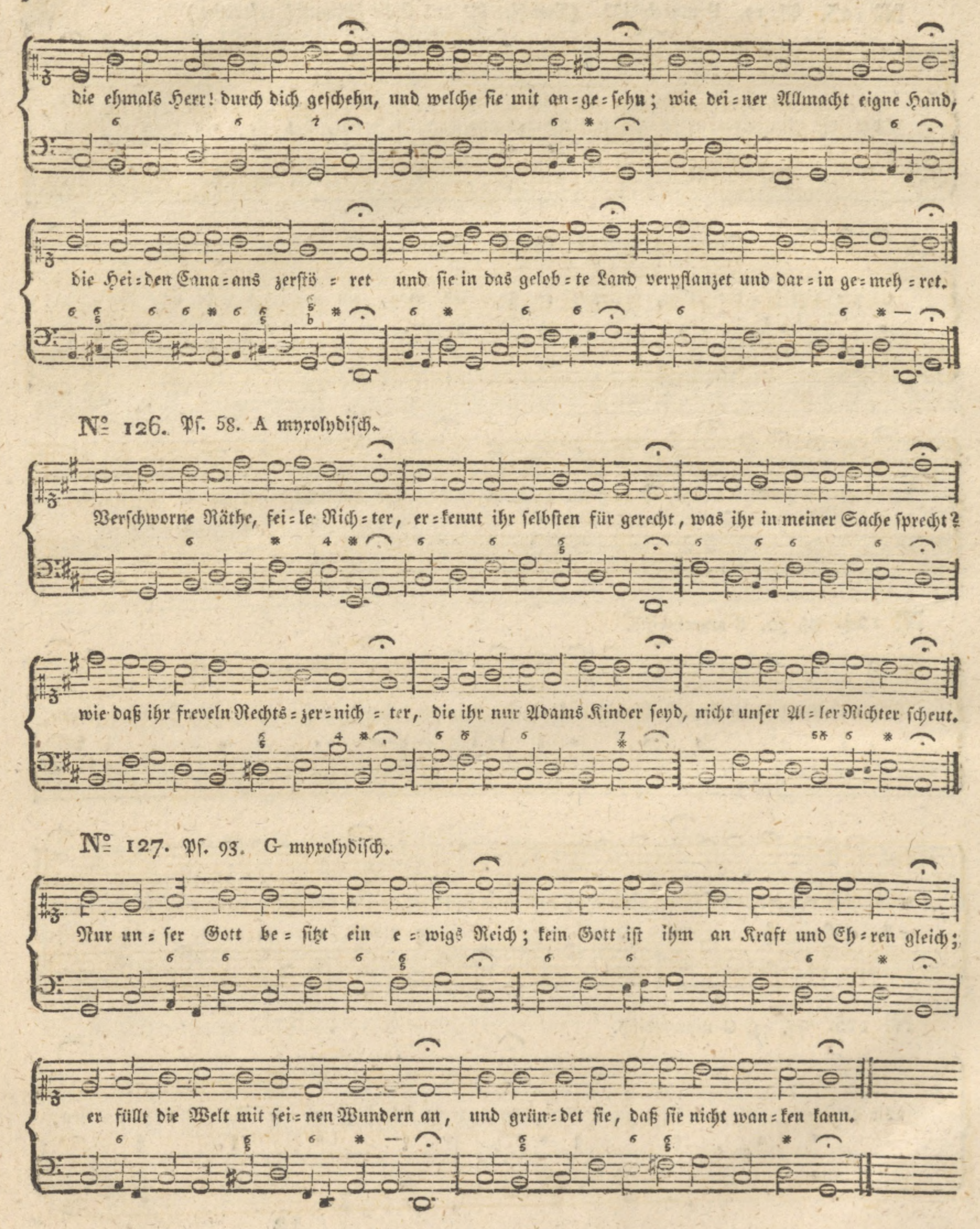
**No. 124.** Ps. 30. B myxolydisch.
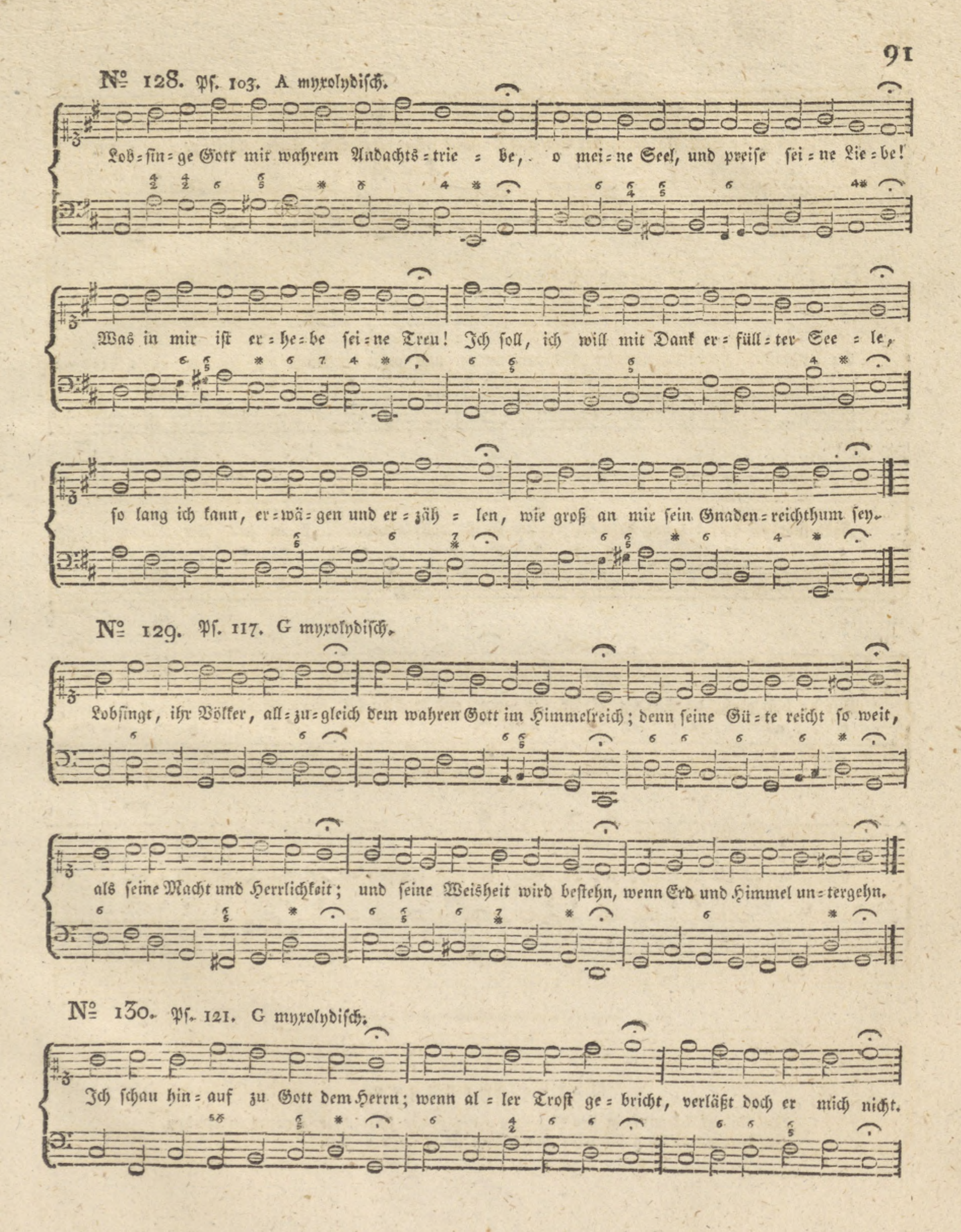
Dir, mein Er=löser! dessen Macht mich aus dem Staub empor gebracht, daß meiner Feinde Schwarm fortan,

nicht über mir frohlocken kann; dir will ich nun mein Opfer brin=gen, und deine Liebe dankbar sin=gen.

**No. 125.** Ps. 44. G myxolydisch.

Wir hör=ten uns=re from=men Grei=sen, wohl flei=ßig al=le Tha=ten prei=sen,


die ehmals Herr! durch dich geschehn, und welche sie mit an=ge=sehn; wie dei=ner Allmacht eigne Hand,
die Hei=den Cana=ans zerstö = ret und sie in das gelob=te Land verpflanzet und dar=in ge=meh=ret.
N° 126. Ps. 58. A myxolydisch.
Verschworne Räthe, fei=le Rich=ter, er=kennt ihr selbsten für gerecht, was ihr in meiner Sache sprecht?
wie daß ihr freveln Rechts=zer=nich = ter, die ihr nur Adams Kinder seyd, nicht unser Al=ler Richter scheut.
N° 127. Ps. 93. G myxolydisch.
Nur un=ser Gott be=sitzt ein e=wigs Reich; kein Gott ist ihm an Kraft und Eh=ren gleich;
er füllt die Welt mit sei=nen Wundern an, und grün=det sie, daß sie nicht wan=ken kann.


N° 128. Pſ. 103. A myxolydiſch.
Lob = ſin = ge Gott mit wahrem Andachts = trie = be, o mei = ne Seel, und preiſe ſei = ne Lie = be!
Was in mir iſt er = he = be ſei = ne Treu! Ich ſoll, ich will mit Dank er = füll = ter See = le,
ſo lang ich kann, er = wä = gen und er = zäh = len, wie groß an mir ſein Gnaden = reichthum ſey.
N° 129. Pſ. 117. G myxolydiſch.
Lobſingt, ihr Völker, all = zu = gleich dem wahren Gott im Himmelreich; denn ſeine Gü = te reicht ſo weit,
als ſeine Macht und Herrlichkeit; und ſeine Weisheit wird beſtehn, wenn Erd und Himmel un = tergehn.
N° 130. Pſ. 121. G myxolydiſch.
Ich ſchau hin = auf zu Gott dem Herrn; wenn al = ler Troſt ge = bricht, verläßt doch er mich nicht.

Mir hilft der große Schöpfer gern, der Erd und Himmel zie = ret, und al = le Welt re = gie = ret.

N°. 131. Ps. 145. F myxolydisch.

So bald mich, Herr! der frü = he Morgen weckt, und wenn die Nacht die stil = le Welt be = deckt,

lob = sing ich dir, bis dich mein Mund und Geist voll = kommner einst in der Ver = klä = rung preist.

Nur du bist groß, du Kö = nig al = ler Eh = ren, und was du bist, kann niemand wür = dig leh = ren,

was Zion auch bis an die letz = ten Ta = ge be = stän = dig fort von dei = nen Thaten sa = ge.

---

## Verbesserungen.

In No. 91 b) muß in der vorletzten Zeile zuletzt statt d, c genommen werden.
In No. 93 a) muß die letzte Note nicht fis sondern e seyn.

